

Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO Ecuador

Departamento de Antropología, Historia y Humanidades

Convocatoria 2013-2015

**Tesis para obtener el título de maestría en Antropología Visual y Documental
Antropológico.**

**La imagen fotográfica de Guillermo Illescas en el contexto de la primera
modernidad quiteña (1900-1930).**

Orlando Rafael Lazo Pastó

Asesor: Eduardo Kingman Garcés

Lectores: Gastón Carreño y Mireya Salgado

Quito, febrero de 2016.

Dedicatoria

Dedico esta tesis a mi familia en Cuba, especialmente a mi madre querida: Teresa de Jesús Pastó Pallerols, por estar a mi lado y haber soportado esta inmensa y dolorosa distancia que nos separa con el estoicismo y el amor, que solo puede salir del corazón de una madre. Para ti es todo el fruto de este esfuerzo, gracias por estar a mi lado.

Tabla de contenidos

Resumen	VIII
Agradecimientos	IX
Introducción	1
Capítulo 1. Modernidad, modernización y fotografía. El proceso fotográfico como reflejo de la primera modernidad quiteña (1900- 1930)	6
1.1. Modernidad: Breve acercamiento a su conceptualización	6
1.1.1. Modernidad: El proceso de modernización como síntoma de progreso	8
1.1.2. Los procesos de modernidad y modernización en América Latina.....	10
1.1.3. Quito entre la modernidad y la modernización	11
1.2. La fotografía en los predios de la modernidad	16
1.2.1. La fotografía en Latinoamérica, su itinerario en las primeras décadas del siglo XX	19
1.3. El oficio del fotógrafo en Quito durante la primera modernidad	22
Capítulo 2. Apuntes para un estado del arte sobre las publicaciones acerca del tema de la fotografía en quito	28
2.1. El reverso impresionista de la historia narrada en fotos. Colecciones y álbumes	29
2.1.1. Los álbumes de la Colección Imágenes del Banco Central Del Ecuador	30
2.1.2. Los libros de fotografías publicados por el Consejo Nacional de Cultura	34
2.2. La foto más allá de la historia. Estudios sobre la imagen fotográfica en Quito y Ecuador .	35
Capítulo 3. Marco Teórico – Metodológico. Fotografía como registro, huella, documento y memoria	51
3.1. La fotografía su valor documental	52
3.1.1. La cuestión del referente como concepto interesante en la relación foto-historia	54
3.1.2. La fotografía entre la realidad o la ficción	59
3.2. La fotografía y sus cruces con la historia y la memoria	60
3.3. Hacia una metodología entre la foto, la historia y el archivo	65
Capítulo 4. Análisis estético – visual y clasificación de las imágenes de Guillermo Illescas ..	72

4.1. Guillermo Illescas, una voz silenciada en la historia de la fotografía ecuatoriana	73
4.2. Tipologías y clasificaciones entre las fotografías de Guillermo Illescas	79
4.2.1. La fotografía de Illescas como reflejo de ciertos dispositivos de modernización en Quito durante las tres primeras décadas del siglo XX	79
4.2.2. Illescas y su visión romántica de la ciudad	87
4.2.3. Guillermo Illescas y su mirada a los rituales de sociabilidad a inicios del siglo XX	95
4.2.4. La presencia indígena en las fotos de Guillermo Illescas	102
Consideraciones Finales.	111
Anexo 1	114
Anexo 2	115
Anexo 3	120
Anexo 4	124
Anexo 5	131
Referencias citadas en el texto	137

Lista de ilustraciones

Figura 1. Anexo 1. Autorretrato de Illescas	76
Figura 2. Anexo 1. Fotografía del Comercio	77
Figura 3. Anexo 1. Aviones	77
Figura 1. Anexo 2. El tranvía	81
Figura 4. Anexo 2. Avión	82
Figura 3. Anexo 2. Aviones	82
Figura 2. Anexo 2. Avión	82
Figura 5. Anexo 2. Automóvil	84
Figura 7. Anexo 2. Automóvil	84
Figura 6. Anexo 2. Automóvil	84
Figura 8. Anexo 2. Motocicleta	86
Figura 9. Anexo 2. Motocicletas	86
Figura 10. Anexo 2. Motociclistas	86
Figura 1. Anexo 3. La plaza del teatro	89
Figura 2. Anexo 3. La Alameda	90
Figura 3. Anexo 3. El palacio de gobierno	91
Figura 6. Anexo 3. Plaza de la Independencia	91
Figura 5. Anexo 3. Plaza de Santo Domingo	92
Figura 4. Anexo 3. La fuente de la Insidia	93
Figura 7. Anexo 3. Monumento a los héroes de la Independencia	94
Figura 8. Monumento al Mariscal Antonio José de Sucre	94
Figura 1. Anexo 4. Corrida de toros	96
Figura 3. Anexo 4. Partido de fútbol	97
Figura 10. Anexo 4. Equitación	97

Figura 11. Anexo 4. Partido de Polo	97
Figura 13. Anexo 4. Partido de Tenis	97
Figura 2. Anexo 4. Carrera de bicicletas	98
Figura 12. Anexo 4. Carrera de motocicletas	98
Figura 7. Anexo 4. Precesión	98
Figura 5. Anexo 4. Acto en la Plaza Grande	99
Figura 9. Anexo 4. Carro Alegórico	99
Figura 4. Anexo 4. Estación del ferrocarril	100
Figura 8. Anexo 4. Carroza fúnebre	100
Figura 6. Anexo 4. Bendición de Avión.....	101
Figura 1. Anexo 5. Indígena	105
Figura 2. Anexo 5. Familia	105
Figura 3. Anexo 5. Indígena	105
Figura 4. Anexo 5. Indígenas	105
Figura 5. Anexo 5. Barrenderos	106
Figura 6. Anexo 5. Feria Indígena	107
Figura 7. Anexo 5. Venta de comida	107
Figura 9. Anexo 5. Indígenas vendiendo sombreros	107
Figura 11. Anexo 5. Mujeres indígenas	107
Figura 13. Anexo 5. Vendedores de esteras	107
Figura 14. Anexo 5. Indígenas vendiendo pájaros	108
Figura 8. Anexo 5. Indígenas sentados en una vereda	108
Figura 10. Anexo 5. Indígenas	108
Figura 12. Anexo 5. Mujer indígena	109

Declaración de cesión de derecho de publicación de la tesis

Yo Orlando Rafael Lazo Pastó autor de la tesis titulada: La imagen fotográfica de Guillermo Illescas en el contexto de la primera modernidad quiteña (1900-1930). Declaro que la obra es de mi exclusiva autoría, que la he elaborado para obtener el título de maestría en Antropología Visual concedido por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO Ecuador.

Cedo a FLACSO Ecuador los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, bajo la licencia Creative Commons 3.0 Ecuador (CC BY- NC-ND 3.0 EC), para que esta universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando el objetivo no sea obtener un beneficio económico.

Quito, febrero de 2016

Orlando Rafael Lazo Pastó.

Resumen

La presente investigación que lleva por título: “La imagen fotográfica de Guillermo Illescas en el contexto de la primera modernidad quiteña (1900-1930)”, pretende analizar cómo aparecen representados los procesos de modernidad y modernización en las fotografías que Illescas tomara en la ciudad de Quito para inicios del siglo XX. Para lograr el propósito anterior serán analizadas las imágenes fotográficas de Guillermo Illescas, en tanto elementos que transparentan la conformación de imaginarios de modernidad y transformaciones socio-urbanas en la ciudad.

El archivo fotográfico de Illescas constituye el material fundamental para este estudio, pero entendido primero, como parte del contexto sociocultural en que se gestaron sus imágenes; segundo, pensando dichas imágenes como expresiones culturales del proceso de modernización de la urbe quiteña en la época y como parte además, de un dispositivo de memoria social y regional.

El trabajo se estructuró en cuatro capítulos. El primero de ellos contextualiza el proceso de la llamada primera modernidad quiteña -aproximadamente las tres primeras décadas del pasado siglo- y dentro de ella el oficio del fotógrafo. El segundo capítulo recoge un estado de la cuestión, referente a los estudios y/o publicaciones que se han realizado con la temática fotográfica, fundamentalmente en Quito. En un tercer momento se hilvanan dos ejes fundamentales, uno teórico que explora la idea de la imagen fotográfica como huella, registro, documento y memoria, y el otro metodológico que ofrece pautas para la lectura y análisis de la imagen. A partir de lo anterior se ofrece –en el cuarto capítulo- una clasificación temática de las imágenes y un análisis contextual de las mismas.

Finalmente esta investigación propone, como aporte sustancial, llenar parte del vacío epistemológico existente en la historia visual y fotográfica del Ecuador, así como establecer un componente importante en la activación de procesos de memoria pertenecientes a la sociedad quiteña de inicio del siglo XX.

Agradecimientos

Quiero agradecer a las siguientes personas; en primer lugar a mi familia en Cuba por confiar en mí. A las dos personas sin las cuales el sueño de venir a estudiar a la FLACSO no se hubiese materializado; Arquímedes Montoya y Ariannis Batista. A la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales y a su Departamento de Antropología Visual, especialmente a Marcia Suárez por tantas cosas, que no acabaría nunca de mencionar. A todos y cada uno de mis profesores por sus clases maravillosas en todo sentido. A mis compañeros de aula, por ser un grupo inolvidable. A mis amigos en Ecuador y a todos aquellos que me abrieron sus puertas en este país. A la Galería Arte Actual FLACSO y principalmente a Marcelo Aguirre por incluirme en su equipo de trabajo. A Martha y a Richard por su compañía, su cariño y por el inolvidable café de las tardes, que tantas veces me ayudó a seguir. A mi profesora de taller, Patricia Bermúdez por sus consejos y su humildad y por confiar siempre en el buen resultado de esta tesis. Por último, a aquellos que por cuestiones de memoria no están en esta lista, a todas (os) muchas gracias.

Introducción

Para el siglo XIX la producción fotográfica en Quito estaba enmarcada en tres grandes géneros; el retrato, las tarjetas de visita y las tarjetas postales (al respecto ver: Bedoya (2011); Salazar (2011); Echavarría y Quevedo (2002); Ramírez (2013) et al.). Los fotógrafos más importantes de la ciudad trabajaban estas modalidades por encargo, entre ellos tenemos las figuras de Benjamín Rivadeneira, Rafael Pérez y su hijo José María (Vid. Salazar 2011, 9-17). A fines del siglo XIX y principios del XX, la técnica fotográfica se desarrolla en extremo y ello permite una mayor democratización de la fotografía, aumentan los talleres fotográficos, y al compactarse los aparatos, el fotógrafo puede realizar más incursiones en el espacio urbano: “Gracias al perfeccionamiento de la tecnología, el fotógrafo se dio modos para salir de su gabinete y con cámara en mano reproducir visualmente instantes históricos, trascendentales y únicos, no sólo de la ciudad sino de la nación entera” (Salazar 2011, 24). En este contexto hay una preocupación por retratar la ciudad y los cambios urbanísticos que anuncian un proceso de modernización a inicios del siglo XX. Al respecto la investigadora Beatriz Salazar comenta sobre la fotografía en Quito:

En las primeras décadas del siglo XX, época de transformaciones urbanísticas de Quito, no era de extrañarse que los fotógrafos captarán a través de la lente su propia realidad, tratando de representar a una sociedad que se desenvolvía en el escenario de las grandes ciudades, con novedades propias de una economía capitalista naciente (la luz eléctrica, automóviles, el tranvía, grandes escaparates decorados a la usanza europea). (Salazar 2011, 34).

Sin embargo, debemos señalar como factor cronológico interesante que la tendencia hacia la fotografía urbana se dio al unísono en casi toda Latinoamérica a fines del XIX e inicios del XX. Erika Billeter (2003) referencia el caso de un gran número de fotógrafos, quienes se dedicaron a retratar las bellezas del paisaje urbano de sus ciudades. Quito no fue la excepción de esta tendencia, como urbe que venía desarrollándose constituyó un blanco propicio para la fotografía. En estos años, casi todos los fotógrafos tratan de una manera u otra, de captar la ciudad desde su perspectiva, debido a ello el espacio urbano quiteño se torna interesante, y los fotógrafos comienzan a registrar algunos cambios que va experimentado la urbe con el arribo de una primera modernidad, que se expresa en aspectos concretos como la mejora

en los servicios, dígase electrificación, agua potable, servicios de transporte como el tranvía entre otros; también en una mentalidad de progreso que comienza a fraguarse en sus habitantes. Al respecto, la investigadora María Elena Bedoya comenta:

En aquella época surgió una cantidad notable de fotógrafos de la ciudad (...) La mayoría de fotografías formaron parte de distintos productos editoriales en los que se destacaron las revistas ilustradas – o de variedades – cuyos temas giraban en torno a las invenciones tecnológicas, ciencia, arte, literatura y noticias del mundo (Bedoya 2011, 67).

Entre los fotógrafos que ejercieron la práctica fotográfica en las tres primeras décadas del siglo XX, sobresale uno, que también estuvo influenciado por la tendencia a captar ese progreso que venía experimentándose en la vida urbana y social de Quito. Nos referimos a Guillermo Illescas, quien es el sujeto de estudio en esta investigación. Existen varias razones y criterios que nos llevaron a escoger a Illescas; en primer lugar, durante la revisión bibliográfica, el trabajo de archivo y las entrevistas realizadas a expertos en la temática de la fotografía, a inicios del siglo XX, no existe un conocimiento importante acerca de su impronta en la fotografía de la época, ni sobre su vida y obra, sólo unas escasas líneas aparecen en referencia a él en algunos textos consultados: Bedoya (2011) ; Echavarría y Quevedo (2002); Salazar (2011) y Chiriboga y Caparrini (2005). Esto nos lleva a pensar que existe un vacío epistemológico en lo que se refiere a la vida y obra de Illescas en el contexto fotográfico de la primera mitad del siglo XX, lo cual limita de alguna manera el reconocimiento de su obra en la Historia de la fotografía ecuatoriana; pues los textos que abordan esta materia solo dan cuenta de los fotógrafos más reconocidos y legitimados por el medio, como es el caso de José Domingo Laso, Ignacio Pazmiño, Remigio Noroña, Benjamín Rivadeneira entre otros. Sin embargo, existen otros fotógrafos que también registraron los procesos socioculturales de la época, cuyas imágenes reposan anquilosadas en los archivos, esperando ser convertidas en conocimientos y en memoria viva, por eso nos pareció interesante y un buen aporte el elegir uno de estos casos para el análisis.

Otro motivo por el cual escogemos a Illescas como objeto de estudio en estas reflexiones, son sus fotografías. Las imágenes de Illescas llaman la atención, punzan en el sentido Barthiano, porque están intrínsecamente relacionadas con el fenómeno que

nos interesa analizar; la modernización. Y no estamos diciendo que los fotógrafos de su momento no hicieran también hincapié en esta cuestión, si no que, en el corpus fotográfico de Guillermo Illescas existen alusiones mucho más claras y directas al complejo proceso de la modernización en Quito; lo cual quedará mucho más explícito en el Capítulo IV, donde se analizan las imágenes. En este capítulo se reflexiona sobre los imaginarios de progreso y modernización a principios del siglo pasado en Quito, desde el impacto del discurso fotográfico de Illescas.

En tal sentido la investigación está articulada sobre la base de fuentes documentales primarias; en este caso fotografías de Guillermo Illescas, que fueron ubicadas en el Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio Ecuatoriano. Se localizaron alrededor de 100 imágenes cuya clasificación refiere al Quito de 1925, pues es esta la fecha que consta en la información anexa a las fotografías. Además de este archivo se recabó información en El Archivo del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural; La Biblioteca Aurelio Espinosa Pólit; El Museo de la Ciudad; Archivo Nacional de Fotografía, y La Biblioteca de la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO).

En este sentido pretendemos demostrar que la fotografía de esta época (inicios del siglo XX), constituye un documento interesante del cual se pueden extraer valiosas informaciones sobre el proceso de modernización y los imaginarios y representaciones que se tejían alrededor de él; por otro lado, a través de estas fotos podremos establecer una conexión con la memoria regional y nacional, en tanto las mismas son evidencias de un pasado que reposa en los archivos, provocando olvidos históricos y/o sociales que generan vacíos gnoseológicos lamentables. Esta imbricación entre fotografía, imaginario y memoria nos permitirá comprender e identificar algunos de los conflictos, utopías y transformaciones sociales que se gestan a inicios del siglo XX, a raíz del proceso de modernización quiteño. En este punto es menester aclarar que la presente investigación no es un trabajo de historia, ni está concebido desde las epistemologías o metodologías de la historia, sino que se articula desde la antropología visual y se apoya en ciertos y determinados aspectos históricos, útiles para entender los procesos visuales determinados por la producción fotográfica de Guillermo Illescas. Para esta tesis el contexto histórico se evidencia en dos aspectos puntuales; uno es lo relacionado con el momento de la primera modernidad quiteña y el otro es lo respectivo al oficio del fotógrafo a inicios del siglo XX, de tal suerte que advertimos al lector, que no

encontrará una sistematización histórica en estas páginas, más allá de los dos puntos arriba señalados.

Teniendo en cuenta estas cuestiones podemos esbozar una problemática de investigación que se expresa desde la siguiente interrogante: ¿Cómo aparecen representados los procesos de modernidad y modernización en las fotografías que toma Guillermo Illescas en la ciudad de Quito a inicios del siglo XX?

Como **Objetivo General** de esta investigación proponemos el siguiente:

Analizar las imágenes fotográficas de Guillermo Illescas como elementos que representan los procesos de modernidad y modernización, en medio de las transformaciones sociales y urbanas acaecidas en la ciudad de Quito para inicios del siglo XX.

Objetivos específicos:

- Examinar el Archivo Fotográfico de Guillermo Illescas dentro del contexto histórico, político y social en que se gestaron las imágenes.
- Analizar la significación de las fotografías de Illescas, entendidas como expresiones culturales del proceso de modernización en Quito para las primeras décadas del siglo XX.
- Valorar la producción fotográfica de Illescas como un fuerte dispositivo de memoria nacional y regional.

La tesis quedará estructurada en cuatro capítulos. El primer capítulo: Modernidad, Modernización y Fotografía. El proceso fotográfico como reflejo de la primera modernidad quiteña (1900-1930), aborda el contexto histórico de la primera modernidad en Quito y Latinoamérica en sentido general, así como la imbricación de la práctica fotográfica y el oficio del fotógrafo en este momento. El segundo capítulo: Apuntes para un estado del arte sobre la práctica fotografía en Quito, recoge un interesante estado de la cuestión que aborda lo que se ha escrito sobre la fotografía en Ecuador, principalmente en Quito. En este espacio se hace referencia a publicaciones que han abordado la temática, principalmente desde el boom del tema en los años ochenta del pasado siglo. El tercer capítulo: Fotografía como registro, huella. Documento histórico y memoria...será el espacio para encuadrar las aristas teóricas y metodológicas del

trabajo, que versarán fundamentalmente acerca de la fotografía como documento histórico y social que recoge, la memoria de tiempos pasados desde un registro permeado por una estética realista. Además de esto se propone la acción metodológica de la tesis, enrumbada al análisis de la imagen desde una vinculación con el contexto de producción, circulación y consumo de la imagen fotográfica, a la vez que se articula una clasificación de las imágenes por tendencias temáticas, en aras de facilitar el proceso de lectura de las mismas. El cuarto capítulo: Análisis estético y clasificación de las imágenes de Guillermo Illescas en el contexto de las tres primeras décadas del siglo XX, abarca el análisis iconológico y contextual de las imágenes, desde las clasificaciones propuestas en la sección metodológica. Además se abordan algunas cuestiones relacionadas con la figura del fotógrafo.

En sentido general este trabajo de tesis articula en su cuerpo varios aportes que deben ser señalados en este momento introductorio. En primer lugar, el manejo del Archivo Illescas, lo que implicó sacar la imagen del mismo y ponerla a dialogar con su contexto, para poder ubicar la figura del fotógrafo, prácticamente desconocida, en el espectro de la fotografía y el oficio del fotógrafo en la sociedad quiteña de inicios del siglo XX. También se considera un aporte el Estado del Arte realizado, en tanto aún una parte considerable de la bibliografía sobre fotografía en Quito y Ecuador en sentido general, la cual se encuentra dispersa en los archivos, bibliotecas y hemerotecas de todo el país. Por otra parte en tanto no hay una historia conformada y ordenada sobre la práctica fotográfica en el Ecuador, consideramos este trabajo pertinente, debido a que puede llenar un vacío dentro de este gran tema. Esta tesis es un primer acercamiento a la vida y obra de fotógrafos importantes, pero desconocidos en la tradición fotográfica del país, esperamos que la experiencia con Illescas sea replicada por otros investigadores y las arcas de nuestros archivos fotográficos se abran de una vez y por todas a la luz del conocimiento.

Capítulo I

Modernidad, Modernización y Fotografía. El proceso fotográfico como reflejo de la primera modernidad quiteña (1900-1930).

En este acápite contextualizaremos el marco cronológico de la investigación, la cual se enmarca en las primeras décadas del siglo XX quiteño, específicamente el período comprendido entre 1900 y 1930, momento en que comienza a consolidarse en la urbe una primera modernidad. En un segundo momento se abordará el papel de la fotografía en el proceso modernizador y el oficio del fotógrafo en la ciudad de Quito para estos años. Para ello hemos estructurado el capítulo en tres epígrafes fundamentales: el primero esboza algunas cuestiones contextuales y teóricas acerca de la modernidad y el proceso de modernización a nivel general y sus especificidades en Latinoamérica y Quito como caso de estudio particular; el segundo tratará sobre la posición de la fotografía en el proyecto moderno, haciendo hincapié en el caso latinoamericano y específicamente en el contexto ecuatoriano y quiteño. Un tercer momento abordará algunas características ilustrativas del oficio del fotógrafo en Quito y su relación con los incipientes procesos de modernidad y modernización, durante las tres primeras décadas del siglo XX. Por tanto este capítulo tiene como objetivo general: Definir los procesos de modernidad y modernización a nivel global y específicamente en Latinoamérica, haciendo hincapié en el caso de Quito; para analizar el papel que desempeñó la fotografía en dichos procesos.

1.1. Modernidad: Breve acercamiento a su conceptualización.

Cuando se habla del fenómeno de la modernidad, nos encontramos ante un campo en extremo ambiguo y que ha sido definido desde varias perspectivas y sucesos históricos, asociados fundamentalmente al desarrollo urbano, científico-técnico, económico y social. El historiador Eduardo Kingman señala que: “En términos históricos, la modernidad ha sido ante todo un fenómeno urbano, relacionado con el crecimiento y expansión de la ciudades, la dinamización de la vida económica y social, y cambios en las relaciones cotidianas” (Kingman 2014, 14).

Las fuentes consultadas al respecto¹ resumen la génesis de este fenómeno como ciertos modos de organización de la vida social surgidos en la sociedad europea desde el siglo

¹ Para esta investigación se han tomado como referentes bibliográficos para el tema de la modernidad a autores como Bolívar Echeverría (2001); Nelly Richards (2009); Gino Germani;(1971) Hernán Ibarra (1988); Eduardo Kingman (2006; 2014) y Marco Palacios (1994). Los cuales han ofrecido análisis hasta

XV hasta el XVIII, en cuya segunda mitad ocurre un hecho decisivo que marcó un punto de giro a nivel mundial, nos referimos a la Revolución Industrial. Esta etapa se considera como una modernidad temprana; sin embargo, el fenómeno de la modernidad se consolida posteriormente durante los siglos XIX y XX. Los influjos modernizadores se internacionalizaron, instaurando e idealizando la idea, no solamente para Europa, sino para América, de que estas influencias modernizadoras serían una especie de panacea para lograr el progreso. En este sentido toda idea que redundase en favor de lo moderno era asumida con un aire esperanzador, es así que, el proyecto de la modernidad se constituyó en un imaginario de bonanza. Bolívar Echeverría asume que; “Lo moderno es lo mismo que lo bueno; lo malo que aún puede prevalecer se explica porque lo moderno aún no llega del todo o porque ha llegado incompleto” (Echeverría 2001, 142).

En otro sentido se ha visto generalmente a la modernidad como el proyecto por excelencia del pensamiento ilustrado, que se basó en la preeminencia de la razón y la lógica para el pensamiento científico. Por tal motivo la ilustración evidencia lo que Bolívar Echeverría asume como un rasgo característico de la vida moderna; *el humanismo*, que a través de una razón instrumentalista, “impone una civilización que tiene su origen en el triunfo aparentemente definitivo de la técnica racionalizada sobre la técnica mágica” (Echeverría 2001, 159). Empero, la condición moderna, excede estos límites de corte gnoseológico y otra manera de enfocarla es aquella que la analiza como un fenómeno condicionado por causalidades históricas mucho más holísticas; “la modernidad no fue un proceso endógeno guiado por la razón, sino el resultado de fuerzas históricas como los nacionalismo o las revoluciones sociales” (Palacios 1994, 7).

Esta línea de pensamiento nos lleva a la asociación instintiva de la modernidad con la idea de progreso técnico y científico, supuesto que muchos autores vinculan estrechamente con la formación del capitalismo y los procesos de industrialización acarreados por la Revolución Industrial; asumiendo la premisa de que: “La modernidad unifica el mundo en la medida en que el vocablo se utilice como sinónimo de capitalismo e industrialismo, adquiere la connotación de “sistema mundial” o “mercado mundial” (Palacios 1994, 7). Al respecto el teórico Bolívar Echavarría precisa:

cierto punto concordantes en lo relacionado a las características generales del proceso de la modernidad tanto en el contexto Europeo, como en el Latinoamericano y el quiteño.

La imprevisible e intrincada red de los múltiples caminos que ha seguido la historia de la modernidad, se tejió en un diálogo decisivo, muchas veces imperceptible, con el proceso oscuro de la gestación, la consolidación y la expansión planetaria del capitalismo en calidad de modo de producción (Echeverría 2001, 148).

En un análisis mucho más amplio, Bolívar Echeverría denomina la modernidad como “el carácter peculiar de una forma histórica de totalización civilizatoria de la vida humana” (Echeverría 2001, 146); que se expresa tanto en el orden subjetivo, como en estructuras más delimitadas e históricamente enmarcadas. Ambas especificidades sirven a este estudio, en tanto se intenta articular el fenómeno moderno en las primeras décadas del siglo XX quiteño, desde imaginarios, configuraciones y representaciones, así como desde la objetividad de momentos históricos particulares y las condicionantes objetivas asociadas a ellos, para luego establecer conexiones entre estos puntos y el comportamiento de la representación fotográfica del contexto.

1.1.1. El Proceso de modernización como síntoma de progreso.

Al hablar de modernidad aflora un fenómeno indisolublemente ligado al proceso modernizador, e insoslayable a la hora de abordar la lógica del mismo, nos referimos al proceso de *la modernización*, el cual está ligado a factores estructurales como la política, la economía, el desarrollo urbano, científico técnicos entre otros, que consolidan la tan consabida idea del progresismo, es decir, “la modernización experimentada como la dinámica de una historia regida por el progreso técnico” (Echeverría 2001, 144). Por ello Echeverría habla del *progresismo* como otra de las características de la vida moderna, que se expresa en esa dicotomía ascendente que va de lo atrasado a lo desarrollado y que atraviesa “todos los dispositivos prácticos y discursivos, que posibilitan y conforman el proceso de reproducción de la sociedad” (Echeverría 2001, 160). De lo anterior se deduce, que la modernidad se constituyó en un proceso histórico – social que marcó un punto de giro en todos los órdenes de la vida humana, en tanto la modernización establece una especificidad conceptual del mismo a través de la cual pueden analizarse ciertos factores constituyentes del fenómeno moderno, que impulsaron el ambiente de progreso con el cual se asocia frecuentemente la modernización.

En su libro *Sociología de la modernización* (1971), Gino Germani articula la categoría de *modernización social*, definiéndola ampliamente como una enumeración de los factores que la componen, entre los que destaca; **la movilización social** (aumento en la proporción de la población), **la urbanización** (creciente concentración demográfica en zonas urbanas), **cambios demográficos** (disminución en tasas de mortalidad y natalidad), **cambios en la estructura familiar, cambios en la comunidad local y nacional, cambios en las comunicaciones**², en estructuras como la iglesia católica y otras muchas evidencias a través de las cuales el autor define la modernización como “una transformación de la estructura social, que implica mecanismos de cambio social y político”(Germani 1971, 21). Germani (1971) también asume que el proceso de modernización, independientemente de constituir un fenómeno global se particulariza en dependencia del contexto y la nación en que se haya gestado, aunque gravita alrededor de ideas como el progreso social, económico, político y urbano.

Es así que podemos concluir diciendo, que el proyecto de la modernidad es un fenómeno histórico, político, social y económico, cuya impronta afectó de una u otra manera a casi todo el mundo, tomando diferentes matices en dependencia del contexto, pero repitiendo algunas ideas claves que se objetivaban en un progreso de tipo urbano, industrial y sociocultural, definido muchas veces como modernización. En palabras de Bolívar Echeverría:

(...) una tendencia civilizatoria dotada de un nuevo principio unitario de coherencia o estructuración de la vida social civilizada y del mundo correspondiente a esa vida, de una nueva “lógica” que se encontraría en proceso de sustituir al principio organizador ancestral, al que ella designa como “tradicional” (Echeverría S/f, 2).

Es importante aclarar histórica y conceptualmente los fenómenos de modernidad y modernización, debido a que en el transcurso de la investigación serán utilizados simultáneamente. En el caso del primero, se hace mención al fenómeno de manera general, o sea, cuando se habla del proceso histórico social que supuso la modernidad; mientras que el segundo se utilizará como especificidad y objetivación de este, para analizar, en nuestro caso de estudio particular, cuáles factores específicos fueron

² Resaltado por el autor.

tomados como síntomas del progreso, en aras de constituir un clima modernizador en la sociedad quiteña de inicios del siglo XX.

1.1.2. Los procesos de modernidad y modernización en América Latina.

El proceso de modernización en América Latina, aún cuando se gesta desde las condicionantes del viejo continente, está marcado obviamente por el fenómeno de la colonización europea y posteriormente por la neo- colonización norteamericana desde finales del siglo XIX e inicios del XX. Si bien Europa asumió un fuerte enfoque progresista, urbanista e industrial, vinculado a las relaciones capitalistas, el contexto Latinoamericano evidencia cambios sustanciales en la cristalización de un ambiente modernizador. El historiador Eduardo Kingman asevera:

(...) hemos vivido los efectos de la modernización y la urbanización como parte de un sistema integrado de desarrollo capitalista pero, ¿se trata exactamente de lo mismo? ¿Ocupamos el mismo lugar dentro del sistema mundo? ¿Somos realmente el resultado de transiciones sucesivas, signadas de antemano por el modelo europeo? Si esto fuera así, no tendría sentido desarrollar investigaciones históricas a no ser como ejercicios de reafirmación del modelo” (Kingman 2014, 28).

Sin embargo, retomando la idea de que la modernidad está dada por un conjunto de hitos sociales que marcaron la historia, algunos autores (Palacios, 1994; Richard, 2009 y García Canclini, 1990) al referirse a la condición moderna latinoamericana toman como rasero para su génesis, determinadas condicionantes sociales o fenómenos vinculados al progreso científico-técnico. Marco Palacios asume que fueron de vital importancia; “el conjunto de estructuras, instituciones, concepciones, visiones y sentimientos creados por la Independencia de los Estados Unidos (...), por la Revolución Francesa (...) y, finalmente por el desencadenamiento del Prometeo de la ciencia y la tecnología” (Palacios 1994, 8); por lo que puede hablarse de un proceso que estuvo signado en gran medida por algunas ideas de emancipación anticolonialista; la consolidación de ideales de nación y ciudadanía, así como el afán de progreso técnico – industrial, impulsado por el modelo europeo.

Por su parte la investigadora Nelly Richard explica que en América Latina se llevó a cabo una *modernidad periférica*, según la autora; “una modernidad descalza de su matriz europea por la asincronía de procesos de formación cultural e instrumentación

social que desfasaron el trazado metropolitano de una serialidad uniforme de avance-progreso” (Richard 2009, 178). Continúa Richard su análisis explicitando que la característica que más ilustra esta condición *periférica* es precisamente la contradicción irresuelta aún entre progreso entendido como modernidad y tradición. “Según esto la modernidad no vino aquí a sustituir a la tradición, sino a entremezclarse con ella en una revoltura de signos que juntan retraso y avance, oralidad y telecomunicación, folklore e industria, mito e ideología, rito y simulacro” (Richard 2009, 179).

Sobre la particularidad de la simbiosis entre tradición y modernidad para el fenómeno modernizador en los contextos Latinoamericanos, es interesante tomar en cuenta el criterio de Néstor García Canclini (1990) en su obra; *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, en donde realiza un análisis interesante de lo que denomina “formaciones híbridas”; tipos de la modernidad latinoamericana en los que se entremezclan y yuxtaponen las tradiciones indígenas con el catolicismo hispano entre otros fenómenos, para generar una especie de mestizaje interclasista que define muy bien las fusiones y mezclas de la modernidad en Latinoamérica.

1.1.3. Quito entre la modernidad y la modernización.

En el caso quiteño la irrupción de la modernidad transcurre por similares caminos que en Latinoamérica. Específicamente nos interesa abordar para nuestro tema de estudio, cuáles fueron las características fundamentales que asume el fenómeno en la capital ecuatoriana durante las tres primeras décadas del siglo XX. Es importante señalar que algunos autores que han abordado cronológicamente el proceso moderno en Quito (Kingman, 2008; Ibarra, 1998), reconocen este período, que comienza a darse desde las postrimerías del siglo XIX, como una “primera modernidad”. Período que estuvo marcado por la influencia europea en muchos aspectos, como por ejemplo la moda. Al respecto, en sus estudios sobre el retrato fotográfico y la moda femenina en Quito para fines del siglo XIX e inicios del XX, la investigadora María Ángela Cifuentes argumenta:

Los finales del siglo XIX y los inicios del XX marcaron cambios sustanciales en el sentido de lo urbano, y en el comportamiento de ciertos estratos sociales – sobre todo clase media y élite – por la mirada puesta hacia Europa en el encanto del modernismo. Es evidente que en nuestro país se experimentó la recepción de aquel ventarrón en los términos de “excitante progreso” (Cifuentes 1999, 16).

No se puede hablar de modernización en Quito desde el punto de vista europeo, poniendo énfasis en una supuesta industrialización que no existía para la época, y mucho menos en un proceso urbano a la usanza del mundo moderno occidental. Sobre este asunto el historiador Eduardo Kingman comenta: “Hacia la segunda mitad del siglo XIX e inicios del siglo XX, la modernidad en los Andes se identifica con la idea del progreso y con el ornato, pero a diferencia de París o de Londres (...) estas ideas no eran resultado de la industrialización, ni de la formación de sectores sociales modernos” (Kingman 2008, 48); sino que ocurre otro tipo de proceso, marcado por la simbiosis entre lo moderno y la tradición, en donde el progreso no era concebido en términos de desarrollo científico – técnico, sino en virtud de otro tipo de relaciones mucho más emparentadas con el vínculo desde la tierra, o sea, con el mundo agrario.

En el caso de Quito y de otras ciudades andinas, tradición y modernidad se complementaron históricamente (...) en primer lugar, porque los viejos y nuevos sectores sociales que se fueron adscribiendo a la modernidad no se desarrollaron en el contexto de un proceso de industrialización sino, por el contrario, bajo el dominio del sistema de hacienda y el capital comercial (Kingman 2008, 339).

En este sentido la modernidad quiteña está muy marcada por el paso de la ciudad señorial decimonónica a la moderna, a través de procesos sociales, económicos y tecnológicos que no fueron democratizadores, sino todo lo contrario, contribuyeron a constituir una urbanidad dividida en estamentos y socialmente segmentada:

Este orden señorial, estamental y al mismo tiempo diverso, comenzó a modificarse en términos sociales y culturales, y en el caso específico de Quito a finales del siglo XIX y las primeras décadas del XX, con las transformaciones liberales, el desarrollo de las vías (particularmente el ferrocarril) y la dinamización del mercado. Todo esto coincidió con una relativa secularización de la vida social y una política de “adecentamiento”. Se trataba de cambios dirigidos no sólo a generar modificaciones urbanísticas y arquitectónicas, sino a la diferenciación social de los espacio (Kingman 2008, 41).

Cuando hablamos de una sociedad quiteña moderna, nos estamos refiriendo a un proceso sui géneris que estuvo marcado por condicionantes específicas; como el auge de un comercio interno, propiciado en gran medida por los indígenas que pululaban en la

cuidad llevando y trayendo sus mercancías, y que de alguna forma continuaban introduciendo relaciones agrarias y prácticas populares en la urbe.

Sin embargo, al unísono de esta coexistencia, se articuló una clara delimitación de los espacios, tanto de élite como populares, aunque en la vida cotidiana se frisaban en muchos puntos, estableciendo una especie de dualidad entre lo tradicional y lo moderno: “Así que la ciudad moderna parece quedar atrapada entre una decadencia aristocrática y una multiplicidad de ejes sociales y culturales viejos y nuevos” (Ibarra 1998, 36), y es en esta dicotomía donde se expresa un rasgo distintivo de la modernidad en Quito. Por ello puede advertirse, que los procesos de modernidad impactan y configuran un pensamiento xenofóbico y racista que consolida, como ya se viene esbozando, una distinción de los espacios sociales en la urbe: “La adopción de códigos y prácticas culturales “modernos” sirvió como un mecanismo de distinción con respecto a lo no moderno, lo no urbanizado y lo indígena...” (Kingman 2008, 41). Precisamente gran parte de la fotografía de inicios del siglo XX ilustra estos presupuestos, cosa que veremos específicamente y mucho más clara en el capítulo IV, dedicado a nuestro caso de estudio; nos referimos al Fotógrafo Guillermo Illescas y su percepción fotográfica de Quito en esta primera modernidad.

En sentido general podemos decir que el proceso moderno³ en Quito, se estableció desde bases y condicionantes no tan modernas, ni tan progresistas como en el sentido europeo, sino que más bien se asumió desde códigos y patrones vinculados a otro tipo de relaciones que no tenían que ver directamente con una dinamización industrial de la vida cotidiana, conducente a un progreso insospechado, sino más bien con el arraigo a la tradición, la segmentación social y las lógicas comerciales internas apegadas al sistema de hacienda y al mundo agrícola.

La modernidad, tal como se la concibió en los Andes, y de manera específica en Ecuador, no constituía un proyecto aplicable de manera homogénea al conjunto de sectores sociales. Si bien en esos años asistimos a una ampliación y mejoramiento de los medios de transporte, fundamentalmente gracias al ferrocarril y a una renovación del ambiente de las ciudades, la modernización, y menos aún la modernidad, llegaron de igual manera a todas partes. La mayoría

³ En este sentido me refiero a lo moderno como fenómeno general, refiriéndome a las características que asumió la modernidad en Quito como proceso holístico. En este sentido no utilizo el término modernización, porque el mismo se operacionalizará en otros fenómenos más específicos.

de la población conservaba aún elementos de sus culturas locales y aunque se había generado un mercado interno, seguía teniendo peso un tipo de economía doméstica de autosubsistencia y una economía simbólica basada en el intercambio de dones (Kingman 2008, 49).

Este panorama reinó en Quito durante las primeras décadas del siglo XX. Como ciudad capital, la urbe se insertó en ciertos procesos de modernización que sin duda alguna cambiaron las relaciones sociales tanto para las élites como para los mestizos e indígenas. Hubo una dinamización del mercado que se expresó en las acciones de compra venta, llevadas a cabo en el espacio urbano por sectores indígenas y mestizos, que como parte del intercambio económico cultural, acudían a la ciudad a ejercer sus actividades comerciales. Sin embargo, es menester destacar, como bien señala Kingman (2014), que existía en esta época una modernidad de las élites, que distaba de la modernidad de los sectores populares, esta última estuvo mucho más marcada por los accesos y oportunidades que se abrieron a raíz del mercado y el consumo, aunque indígenas y mestizos seguían siendo considerados inferiores y en cambio, el obrero, comenzó a experimentar cierto ascenso social: “Se configuró históricamente una visión racista de los indígenas, atribuyéndoseles una identidad negativa, mientras que lo obrero se expresó originalmente como una entidad – en cierto modo positiva - de artesanos ascendentes” (Ibarra 1998, 39).

Para los sectores más elitistas, representantes ideales de los valores familiares, el respeto, la caballerosidad, la moral y otras virtudes; la modernidad se expresó de manera distinta. Cabe señalar que estos “comportamiento dignos”, también fueron considerados como componentes de una sociedad supuestamente moderna y sirvieron como mecanismos de segregación: “Los fundamentos patriarcales de la familia y la sociedad tienen el ideal de un orden donde la moral pública y privada se encuentran teñidas del respeto, la cortesía, la caballerosidad. (...) Como contrapartida se penaliza lo vulgar, lo incivilizado y lo inculto” (Ibarra 1998, 41).

Es importante señalar que los sectores burgueses jugaron un papel cardinal en el desarrollo y consolidación de la modernidad en la sociedad quiteña. Una característica fundamental asociada a las élites, tanto en su concepción como en su consumo, y que sin lugar a dudas contribuyó al imaginario de un Quito modernizado, fue la introducción de ciertos “*dispositivos de modernización*” que se introdujeron en la ciudad desde fines

del XIX y en las primeras décadas del XX, como el tranvía, los autos, los aeroplanos y las motocicletas. Estos *dispositivos de modernización* coinciden en tiempo y espacio con algunos procesos objetivos encaminados al ornato, el higienismo, las comunicaciones y otros fenómenos, que sin lugar a duda, a principios del XX, constituyeron raseros importantes para la constitución de imaginarios de modernización en la urbe quiteña, y nos hablan de una evolución en los servicios fundamentales de la ciudad⁴. Eduardo Kingman se refiere a estos últimos como: “dispositivos civilizatorios y disciplinarios relacionados con el salubrismo, la planificación, el ornato” (Kingman 2014, 15-16). En este sentido podemos referirnos a cuestiones como el abasto de agua potable y la implantación de plantas purificadoras del líquido; el servicio de alcantarillado y canalización de aguas negras, así como el acarreo de basura, el proceso de electrificación, la telefonía, la fotografía y el cinematógrafo, entre otros; procesos costosos y sofisticados que ameritaban inversiones, que en su gran mayoría fueron solventadas por capitales particulares y/o extranjeros.

En cuanto al transporte ocurren una serie de cambios importantes que configuran la instauración de nuevas y novedosas estructuras viales en la trama urbana: se introduce el primer automóvil en Quito desde la temprana fecha de 1901, ya para 1908 llega el ferrocarril, en 1914 se instaura el servicio de tranvías, en 1919 se pavimentan algunas calles, para 1920 llega el primer avión a la urbe y se introducen las motocicletas. Estos cambios se experimentan a finales del siglo XIX y las primeras décadas del XX, es interesante recalcar, como en aproximadamente medio siglo la sociedad quiteña sufre un viraje estructural acelerado, que se expresa en estos dispositivos de modernización o civilizatorios, que se introducen y modifican el comportamiento, tanto de las élites como de los sectores menos favorecidos. Aunque como ya hemos mencionado más arriba, esta “modernización de las instituciones se dio en un contexto en el que seguía funcionando, una sociedad tradicional, estamental y jerárquica” (Kingman 2008, 52).

De modo que nos encontramos ante una sociedad en la que se daba una dualidad extrema, expresada por los roces entre lo moderno y lo tradicional, una urbe que experimentó un fenómeno de transición hacia una primera modernidad y modernización, experimentando una secularización de la vida cotidiana, aunque con

⁴ Sobre este particular debemos decir que fue muy importante para la comprensión del tema en cuestión el compendio “BREVE HISTORIA DE LOS SERVICIOS EN LA CIUDAD DE QUITO” (1997), coordinado por Mario Vasconez, donde se hace un completo y pormenorizado análisis de cómo evolucionaron y se fueron instaurando los distintos servicios en la capital ecuatoriana.

rígidos patrones morales, que de alguna manera reproducían viejas y anquilosadas estructuras.

En este sentido lejos de democratizar la vida social, la modernidad en Quito se asocia a patrones donde se acendran las diferencias entre los espacios públicos y privados y entre quienes tenían acceso o no a los mismos. De ahí que los dispositivos de modernización antes esbozados, sirvan de alguna manera, para perfeccionar esas diferencias y generar nuevas prácticas de socialización en las que se vieron inmersos ricos y pobres, aunque los primeros se llevaban siempre las mejores prerrogativas.

1.2. La fotografía en los predios de la modernidad.

Uno de los acontecimientos más singulares e impactantes del siglo XIX fue sin duda la fotografía. Nadie, independientemente de las muchas polémicas que suscitó el fenómeno, se atrevería a cuestionar su surgimiento como un proceso histórico, que revolucionó las comunicaciones y las maneras de ver y percibir el mundo. “Desde su nacimiento, la fotografía, en contraposición con otras invenciones que pasaron inadvertidas, fue celebrada como un acontecimiento histórico” (Rubio 2006, 14).

Fue en el siglo XIX cuando se dan los primeros pasos para el desarrollo del proceso fotográfico, estos inicios fueron momentos de grandes dudas e incertidumbres en relación con el nuevo invento, alrededor de cual se nuclearon grandes polémicas apoloéticas o detractoras, y cuya génesis estaba en la relación de la foto con la posible sustitución (usurpación) de la realidad, así como en su siempre encontrada correlación con el arte. No es hasta el siglo XX cuando el fenómeno fotográfico adquiere relevancia, debido a su vertiginosa perfección técnica y polifuncionalidad.

La inicial condición de huella del registro fotográfico, posibilitó que muchas de las ciencias pusieran su vista en él, debido al carácter probatorio que posibilitaba, esto supuso un cambio social a nivel de la visión y las mentalidades, pues: “El crédito que ya no podía darse a realidades entendidas en forma de imágenes, se daba ahora a realidades tenidas por imágenes” (Sontag 2005, 215). Sin embargo, muchos han sido los criterios relacionados con el carácter de la fotografía y su función social, por lo que el fenómeno siempre ha estado rodeado de un aura confusa y ambigua:

La fotografía ha mostrado, sobre todo en el siglo XX, la convivencia de direcciones opuestas en un lenguaje cuya característica principal es su

ambigüedad: Falso- verdadero, arte- documento, original- copia, real-ficticio, son algunos ejemplos de las dicotomías que brotan de la fotografía, cuya maleabilidad la ha hecho sensible y permeable a todo tipo de mutaciones de orden social, artístico o simplemente físico –químico (Rubio 2006, 14).

Para realizar un análisis mucho más efectivo de las problemáticas que acontecieron a la fotografía desde sus inicios debemos señalar que las dos grandes vertientes fotográficas que se desarrollaron al unísono y cuyas diferencias se acendrarón en el siglo XX, fueron las corrientes artística y documental. Esta dualidad ha particularizado a la fotografía a lo largo de su historia y en dependencia de los contextos se ha potenciado la una en detrimento de la otra.

La fotografía desde sus inicios, ha sido el punto de partida de dos prácticas de representación de la realidad determinadas. (...) La primera práctica es aquella que desde sus principios asombraría a los hermanos Niépce: la capacidad de retratar la realidad tal como se la ve, mientras que la segunda es aquella que abrió Stieglitz en 1913 en su galería en Nueva York: la posibilidad de representar a realidad con fines artísticos (Oleas 2013, 27).

Al querer parecerse con el arte, la práctica fotográfica adoptó ciertos y determinados patrones estéticos del mismo, el mejor ejemplo de esta tendencia es el movimiento pictorialista: “el pictorialismo fue el primer movimiento artístico constituido alrededor de la fotografía y marcó la historia del medio en el cambio del siglo XIX al XX, emulando el estilo de la pintura en boga” (Rubio 2006,14). Por otro lado hablamos también del carácter documental de la foto, el cual constituyó, como ya es sabido, la premisa inicial del registro fotográfico: “Los fotógrafos que documentan la realidad como lo hiciera Daguerre en los albores de la fotografía, buscan una imagen real e imparcial, alejada de los sesgos personales” (Oleas 2013, 27).

Este uso positivista de la fotografía se acrecienta a través de un acontecimiento importante que contribuyó a la maduración del carácter de la foto como documento, nos referimos a la Primera Guerra Mundial, debido a que la conflagración generó la avidez por la noticia y más que todo por las imágenes, tanto de la guerra, como del período de posguerra, de este modo la imagen fotográfica se cristaliza en un potente medio de información y comunicación. Siendo así la fotografía adquiere un papel sustancial como documento histórico y evidencia irrefutable de todo cuanto fuese captado por el lente.

Hemos resaltado este incidente contextual que reforzó la función informativa y mediática de la foto, precisamente porque en el caso de nuestra investigación nos interesa mucho más profundizar en la vertiente documental de la fotografía, debido a que en la sociedad quiteña de las primeras décadas del siglo XX, la foto también constituía un registro, una huella de los personajes, los procesos sociales y la vida cotidiana que se venían gestando por esos años. Por ello dejar constancia de una urbe que venía cambiando su estructura, inserta en un incipiente proceso de modernización, va a ser en gran medida la tarea más prominente de los grandes fotógrafos de esa época.

Hasta el momento nos hemos detenido en algunos rasgos generales de la historia de la fotografía y otras cuestiones conceptuales útiles para comprender la resonancia del fenómeno fotográfico en el urbe. Una vez hecho esto, estamos en condiciones de analizar lo que significó la fotografía para el mundo moderno. Evidentemente si queremos establecer un cruce entre modernidad y fotografía, no hay necesidad de rebuscar nexos ni significaciones externas; el propio invento fotográfico es la medida de un mundo moderno, cuya confianza en la técnica y el progreso le llevaba constantemente a descubrir nuevas formas de apropiarse, entender y dialogar con la realidad. La posibilidad de atrapar un momento cotidiano de manera mimética y “real”, revaloriza el poder de la imagen y resuelve una antiquísima falencia de la representación artística. La imagen fotográfica posibilita un cambio extremo en la concepción del mundo, que comienza a ser visto en gran medida a través de ésta, como criterio probatorio de existencia de las cosas, la foto alcanza un poder insospechado y se convierte en elemento por excelencia de la modernidad. “las imágenes que ejercen un autoridad virtualmente ilimitada en una sociedad moderna son sobre todo las fotográficas, y el alcance de esa autoridad surge de las propiedades características de las imágenes registradas con cámaras” (Sontag 2005, 216).

Siguiendo los derroteros de esta investigación y una vez esbozados los vínculos entre fotografía y modernidad, es necesario contextualizar el oficio del fotógrafo en el universo cronológico sobre el que se sustenta este trabajo. Durante las tres primeras décadas del pasado siglo, la fotografía, fundamentalmente en Europa y los Estados Unidos, comienza a desempeñar un papel cardinal como registro de los fenómenos cada vez más inesperados y vertiginosos que vivía una sociedad modernizada. Los fotógrafos de estos momentos se sienten atraídos por los acelerados cambios urbanísticos que están experimentando las grandes megalópolis como Nueva York, y la vida moderna en tanto

centro de atracción, genera un especial interés por parte de los fotógrafos. Alexander Rodchenko describe el fenómeno con precisión casi fotográfica: “con sus edificios de muchas plantas, con los equipamientos especiales de fábricas y empresas, los escaparates de dos o tres pisos, el tranvía, el coche, los anuncios luminosos, los barcos de vapor transoceánicos, los aviones... parece como si tan sólo la cámara de fotos estuviera en condiciones de representar la vida actual” (Rodchenko en Koetzle 2006, 61). Es interesante como en este período también el arte se estremece por la vertiginosidad del mundo, si bien la fotografía estaba interesada en las máquinas, y el movimiento febril e industrializado de una época en desarrollo, el movimiento artístico-vanguardista conocido como Futurismo se interesó por temas similares; la velocidad, los artefactos que la producían y la alucinante vorágine de las grandes ciudades.

1.2.1. La fotografía en Latinoamérica, su itinerario en las primeras décadas del siglo XX.

La fotografía llega a nuestro contexto latinoamericano gracias a los influjos foráneos y a la introducción de algunos aparatos por parte de personas interesadas en desarrollar la industria fotográfica en el continente. Sin embargo, a diferencia de Europa o Estados Unidos, la fotografía en América Latina, tiene un profundo carácter social y real que se conjuga con una visión estética enfocada hacia lo nacional y la nostalgia por la tradición. Para Erika Billeter (1993) en sus estudios sobre fotografía en Latinoamérica, el comportamiento de la misma desde sus momentos iniciales ha diferido en alguna medida del fenómeno en Europa o Estados Unidos. Según la opinión de la autora:

El fotógrafo latinoamericano no experimenta, sino que ve. Su fotografía es el fruto de una inconfundible disposición interior dirigida hacia lo verdadero, que se relaciona con un talento nato hacia lo estético. Es, al mismo tiempo, un testigo leal a su propio país (...) siente un amor solidario por su país, su pueblo o las grandes urbes como centros de origen personal. Esta concepción moral crea un tipo de fotografía que se representa de manera más determinada que la europea o la norteamericana (Billeter 1993, 13).

Nos parece sumamente interesante esta evaluación que hace Billeter del fenómeno de la Fotografía Latinoamericana, en tanto la autora establece cuales han sido las particularidades del entorno fotográfico en dicha región, partiendo incluso de la hipótesis de que la invención de la fotografía no se llevó a cabo en Francia, sino en

Brasil (Billeter 1993, 15). En el contexto latinoamericano, existe una tendencia fotográfica que se centra en el retrato de las ciudades y de las lógicas internas de su funcionamiento social y su vida cotidiana, debido a que las grandes urbes constituyen el orgullo de sus ciudadanos y por ende sus taxonomías deben ser perpetuadas a través de las fotos.

Siguiendo esta premisa de la afición por el retrato urbano, es importante señalar que para inicios del siglo XX, los fotógrafos latinoamericanos combinan sus trabajos en los estudios con la práctica de fotografiar las ciudades, creando maravillosos álbumes en donde se recogen las tradiciones y los progresos urbanos de la vida social de las metrópolis, por ello estas imágenes se convierten en verdaderos documentos históricos para la región latinoamericana. La Billeter al referirse a este fenómeno plantea:

Entre 1860 y el comienzo del nuevo siglo, los fotógrafos recorrieron las ciudades de parte a parte, fotografiándolas desde numerosos ángulos. Todos trabajaban en sus estudios pero, una vez liberados de las obligaciones profesionales que les imponía la subsistencia, se lanzaban a las calles de sus ciudades, cámara en mano. Elaboraron documentos precisos que, no sólo nos ofrecen una visión global de la arquitectura urbana, sino también de la vida cotidiana de la ciudad y de sus gentes (Billeter 1993, 21).

Este fenómeno de la fotografía urbana se dio al unísono en casi toda Latinoamérica a fines del XIX e inicios del XX. La propia Billeter (1993) referencia en Brasil el caso de Marc Ferrez, quien a fines del XIX fotografió paisajes y vistas urbanas, la propia autora refiere que: “Lo fotografió todo: paisajes, vistas urbanas, retratos de la gente distinguida, así como a negros, criollos y esclavos. Sus fotografías nos muestran toda la riqueza del mundo social de Brasil” (Billeter 1993, 20-21). De igual forma en Perú aborda la obra de Eugenio Courret, quien se agenció una enorme fama en la aburguesada Lima decimonónica. La mejor contribución de Courret a la historia de la fotografía en la región limeña, fueron sus fotos de la arquitectura y las calles. En el caso peruano también merece especial atención la obra del fotógrafo indígena Martín Chambi Jiménez, quien para 1920 ya se había establecido como fotógrafo en el Cuzco, las piezas de Chambi son un legado valioso en donde aparecen retratados los indígenas insertos en sus labores cotidianas.

Entre otros ejemplos del caso latinoamericano se menciona en Guatemala al fotógrafo japonés Juan José de Jesús Yas, quien se había radicado en la ciudad de Antigua, y cuyas fotografías refieren la belleza del paisaje arquitectónico de esta urbe, en donde transcurrió su vida. Billeter señala que Yas fue, "...un hombre que se sintió atraído por las bellezas de la arquitectura, de los monumentos antiguos, las iglesias y las ruinas" (Billeter 1993, 21). En Venezuela se reconoce la producción del Alemán Federico Lessman, quien se dedicó a realizar retratos de Caracas; así mismo la autora menciona el caso de Colombia, donde analiza la producción fotográfica de Melitón Rodríguez, cuyas fotos constituyen un homenaje en imágenes a Medellín. Según refiere la propia autora estos fotógrafos se dedicaron en su mayoría a exaltar las bellezas del paisaje urbano de sus ciudades y la cotidianidad de las mismas.

A su vez muy interconectada con estas representaciones nostálgicas cargadas de un amor por el pasado y la tradición, entre los años veinte y treinta del siglo XX, se instauró una tendencia fotográfica muy ligada al incipiente progreso y la nueva sociabilidad, que como parte de un proceso de modernización, venían experimentando las más importantes ciudades latinoamericanas. De esta forma a través del lente, las distintas sociedades pudieron perpetuar y dejar evidencia de cómo el desarrollo que llegaba hasta sus contextos transformaba las cotidianidades y las culturas bajo las banderas del "progreso". Un estudio interesante sobre este aspecto es el que realiza el investigador Hugo José Suárez del Colegio de Michoacán en Méjico, sobre la obra del fotógrafo boliviano Julio Cordero, el trabajo lleva por título: "Archivo Julio Cordero (1900-1961): Fotografía del progreso en Bolivia".

Como puede observarse la fotografía latinoamericana desde finales del siglo XIX y en las primeras décadas del siglo XX, momento en que comienzan a fraguarse los ideales de modernidad, intenta dar cuenta de la realidad de sus contextos. En estos años más que cualquier otra función, la foto tenía la misión de documentar procesos étnicos, sociales, culturales, urbanos y tecnológicos, en épocas de grandes cambios, siendo ésta, posiblemente una de las misiones más importantes que asume la foto en los procesos de modernidad y modernización en Latinoamérica. Los géneros que gozaron de mayor popularidad fueron; el retrato, como expresión clasista de la sociedad, en donde se reflejaban expresiones de poder o de pobreza extrema; y la fotografía urbana, pues fueron las grandes ciudades, los escenarios donde acontecían los fenómenos que marcaban los destinos de la nación en cuanto a política, economía y cultura. En este

sentido la representación fotográfica asumía características propias de la modernidad en Latinoamérica: un apego a la tradición, compartido por la fascinación hacia lo nuevo y un interés en delimitar los espacios públicos y los privados, evidenciando la idea de una sociedad profundamente jerárquica.

1.3. El oficio del fotógrafo en Quito durante la primera modernidad.

La fotografía llega a territorio ecuatoriano en la década de 1840. En su investigación; “El retrato iluminado: fotografía y república en el siglo XIX”; las autoras Lucía Chiriboga y Silvana Caparrini; realizan un análisis bastante exhaustivo acerca de los usos y comportamientos de la práctica fotográfica en el XIX, sobre la base de fuentes documentales precisas, como anuncios en la prensa de 1840, 1841 y 1842 acerca de la daguerrotipia (Chiriboga y Caparrini 2005, 29-33). A su vez Salazar (2011) referencia, que aun cuando es difícil establecer una fecha exacta del arribo de la fotografía al Ecuador, hay evidencias tempranas de que para el año de 1849 tanto en Guayaquil como en Quito, se habían introducido algunos equipos de daguerrotipia, no sólo por parte de profesionales, sino también por algunos sectores burgueses que podían pagarse tanto el equipo como el costoso procedimiento.

Como ya hemos mencionado, la fotografía llega a territorio ecuatoriano aproximadamente a finales de la primera mitad del XIX e inicios de la segunda, fecha que es coincidente con su aparición en Quito; sin embargo, como en casi todo el contexto Latinoamericano el arribo de la fotografía se produce de la mano de algunos fotógrafos foráneos que importan el novedoso invento: “...la fotografía se va a instalar en el Ecuador de la mano de fotógrafos extranjeros que vienen al país a residir temporal o definitivamente, dedicados a fotografiar a las élites criollas y eventualmente, hacer panorámicas del paisaje o las ciudades” (Chiriboga y Caparrini 2005, 25).

Para el siglo XIX la producción fotográfica en Quito estaba enmarcada en tres grandes géneros fundamentales; el retrato, las tarjetas de visita y las tarjetas postales (al respecto ver: Bedoya (2011); Salazar (2011); Echavarría y Quevedo (2002); Ramírez (2013); Chiriboga y Caparrini (2005) et al.). Los fotógrafos más importantes de la ciudad trabajaban estas modalidades por encargo, entre ellos tenemos la figura de Benjamín Rivadeneira, el fotógrafo Rafael Pérez y su hijo José María (Salazar 2011, 9-17).

El formato de retrato conocido como *tarjeta de visita* se había puesto muy de moda en París. En la sociedad quiteña del siglo XIX, servían como carta de presentación del retratado y además simbolizaba estatus económico: “Las tarjetas de visita circulaban entre la sociedad como portadoras de estatus y prestigio. Se intercambiaban entre familiares, colegas y amigos, acto que reflejaba los sentimientos mutuos que los unían” (Salazar 2011, 15). La posesión de una tarjeta de visita en la sociedad quiteña del XIX representaba poder y una excelente posición social, debido al valor excesivo que para la época costaba su financiación:

Para subrayar el estatus que significaba realizarse para entonces una tarjeta de visita, podemos señalar que, para 1857 seis retratos tenían un valor de seis pesos; lo que, según Joaquín de Avendaño, que compara los valores de las monedas vigentes a mediados del siglo XIX, representaba el valor de un tercio de una onza de oro (Chiriboga y Caparrini 2005, 33).

En cuanto al retrato de estudio podemos decir, que sí gozo de mucha salud en esta época; como género en boga todas las grandes familias querían tener una foto adornando los espacios públicos en sus hogares, los sitios elegidos eran aquellos en los que pudieran ser vistos, en tanto constituían un rasero de poder económico:

El retrato fotográfico era un fiel testigo visual que permitía dejar impresa la marcha de una vida, así: el retrato del hombre estaba ahí para confirmar su papel en la vida pública, ya fuera éste político, militar, industrial, artístico o familiar, o su papel de padre o hijo (Salazar 2011, 14).

El retrato llegó a constituirse en un elemento tan importante dentro de la cultura visual del contexto decimonónico que incluso llegó a colorearse a la usanza de la pintura, en aras de brindar un mayor detalle en la representación:

En ese espacio de lo privado, donde la fotografía componía con preciosismo la escena, para subrayar la “nobleza” de gestos y de rasgos del personaje de élite, la técnica aportaría muy oportunamente con la posibilidad de convertir a las estampas levemente sepias a causa del uso de la albúmina, en “iluminadas”, con colores brillantes, imitando con notable estilo, los prestigiosos óleos en miniatura que antecedieron a la fotografía (Chiriboga y Caparrini 2005, 43).

Ya para fines del siglo XIX y principios del XX, la técnica fotográfica se desarrolla en extremo y ello permite una mayor democratización de la fotografía, aumentan los

talleres fotográficos y al compactarse los aparatos, el fotógrafo puede realizar más incursiones en el espacio urbano: “Gracias al perfeccionamiento de la tecnología, el fotógrafo se dio modos para salir de su gabinete y con cámara en mano reproducir visualmente instantes históricos, trascendentales y únicos, no sólo de la ciudad sino de la nación entera” (Salazar 2011, 24). Salir de los estudios implicó una cierta democratización de la práctica fotográfica, a partir de esto, no solamente las clases altas tuvieron acceso a este servicio, sino que el mismo se fue extendiendo hacia los sectores medios de la sociedad.

El proceso fotográfico también sustituye al grabado en el fenómeno de la ilustración de prensa. Si bien la imagen grabada acompañó e ilustró por mucho tiempo las publicaciones periódicas; un síntoma claro de la modernización es también la sustitución de las artes de impresión por la foto. De esta manera, a principios del siglo XX, se desarrolla y consolida una vertiente importante dentro de la práctica fotográfica, nos referimos a la fotografía periodística, hecho que estuvo marcado por la preocupación de la prensa local en “adquirir nueva tecnología para alcanzar otras dimensiones, tanto en el contenido de la información como en la circulación” (Salazar 2011, 26).

En el Quito de inicios del siglo XX, comienza a gestarse una mayor preocupación por retratar la ciudad, dejando constancia de algunos cambios que venían anunciando ya un incipiente proceso de modernización; nos referimos a aquellos dispositivos modernizadores, que constituyeron elementos importantes en la conformación de un criterio de progreso, que ayudó a los ciudadanos quiteños de estas épocas, a internalizar un imaginario de modernidad ciudadana, a través de la incursión de la tecnología (luz, agua potable, alcantarillado, entre otros) en la urbe y de algunas máquinas (como el tranvía, los autos, las motocicletas y los aviones) cuyo impacto en la movilidad y las comunicaciones, definitivamente cambió la mentalidad de los hombres y mujeres de Quito. En este sentido la fotografía se vuelve ideal para construir una imagen moderna de la ciudad, especialmente cuando el propio uso y función del aparato fotográfico había contribuido en gran medida a consolidar una noción de progreso. Por ello los fotógrafos del momento, insertos de igual manera en esos imaginarios de modernidad, reproducen y documentan a través de sus lentes, todo ese proceso de la primera modernidad en la capital ecuatoriana. No quiere decir esto que anteriormente, no hubiese sido interés de los fotógrafos en las postrimerías del siglo XIX, la ciudad y su ambiente, sino que en la

nueva situación, la mirada cambia y son otros los motivos e intersticios de la urbe que le interesa mostrar a la fotografía.

En las primeras décadas del siglo XX, época de transformaciones urbanísticas de Quito, no era de extrañarse que los fotógrafos captaran a través de la lente su propia realidad, tratando de representar a una sociedad que se desenvolvía en el escenario de las grandes ciudades, con novedades propias de una economía capitalista naciente (la luz eléctrica, automóviles, el tranvía, grandes escaparates decorados a la usanza europea)... (Salazar 2011, 34).

En estos años muchos de los fotógrafos tratan de una manera u otra de captar la ciudad desde su perspectiva, el espacio urbano quiteño se torna interesante y comienza a coexistir con el retrato, que aún gozaba de buena salud.

En aquella época surgió una cantidad notable de fotógrafos de la ciudad (...) La mayoría de fotografías formaron parte de distintos productos editoriales en los que se destacaron las revistas ilustradas – o de variedades – cuyos temas giraban en torno a las invenciones tecnológicas, ciencia, arte, literatura y noticias del mundo (Bedoya 2011, 67).

Al referirse a este mismo fenómeno y corroborando el número de fotógrafos que se dedican a captar los cambios que venía experimentando la capital ecuatoriana; las investigadoras Soraya Echeverría y Krupskaja Quevedo Rojas en su tesis de licenciatura⁵ señalan los nombres de una pléyade de fotógrafos quiteños, quienes sintieron interés por el tema del progreso:

La ciudad de Quito tiene como testigos, de su progreso a los fotógrafos: José Guevara Aguirre, Víctor Mena Caamaño, José Paredes, Foto Pazmiño, Fernando Cruz, José Velazco, Ignacio Pazmiño, Carlos Moscoso, Sevilla, Víctor Hugo Venturini, Foto Mejía Aguirre, Pacheco, Foto Utreras Hermanos, De la Rosa, Estudio Ecuador, Marco Sandoval, César Moreno, Jorge Torres, entre otros” (Echavarría y Quevedo 2002, 36).

De modo que puede establecerse una estrecha relación contextual entre esta primera modernidad quiteña; el espíritu de progreso asociado a ella que vivió Quito para las primeras décadas del siglo XX y el oficio del fotógrafo en medio de este ambiente de

⁵ La tesis se titula: “CONSERVACION DE MATERIAL FOTOGRAFICO EN EL ECUADOR: “Archivo Histórico del Banco Central”. Tesis presentada en opción al título de Licenciadas en Restauración y Museología. Universidad Tecnológica Equinoccial, Facultad de Restauración y Museología. Quito.

renovación que se experimentó en varios órdenes socioculturales. Inserta en este contexto, la práctica fotográfica y los usos de la fotografía se enfocan, en gran medida, en captar esos aires de modernización que batían en la capital ecuatoriana. La fotografía de esta época (inicios del siglo XX) es un documento interesante del cual se pueden extraer valiosas informaciones sobre la sociedad en sentido general y especialmente acerca de este primer proceso de modernización, así como de los imaginarios y representaciones que se tejían alrededor del mismo. Es esto último, el objetivo principal que se persigue con esta investigación.

Como conclusión de este capítulo podemos señalar que la modernidad constituyó en sus inicios un proceso histórico social europeo, que supuso cambios radicales a nivel social, económico e ideológico. Estas transformaciones estuvieron vinculadas a ciertos hechos y factores concretos como el surgimiento de las relaciones sociales capitalistas, el fenómeno de la ilustración, la Revolución Industrial, entre muchos otros. Estos acontecimientos abrieron al mundo las puertas del “progreso”, entendido como desarrollo y civilización. A raíz de esto las ciudades sufrieron importantes cambios urbanísticos, que indiscutiblemente trajeron aparejados giros en las mentalidades y la sociabilidad de un mundo considerado “moderno”.

El proceso de la modernidad en Latinoamérica, aunque tuvo en muchos sentidos sus representaciones e imaginarios puestos en Europa, constituyó un fenómeno con características muy propias, en donde pervivieron las ideas de lo moderno y lo tradicional en un franco proceso simbiótico. Como dato significativo debemos señalar que el fenómeno moderno en Latinoamérica tuvo como uno de sus rasgos característicos, el surgimiento de la fotografía como invento revolucionario, que propició una nueva visión del mundo en imágenes, mucho más “comprometida” con la realidad. Sin embargo, en los contextos de modernidad y modernización de los países latinoamericanos, la fotografía, a diferencia de Europa y Estados Unidos, entre los años veinte y treinta del pasado siglo, se propuso dar cuenta de los procesos acelerados de urbanización, industrialización y consumo, cuyos pasos apresurados llevaron a estas sociedades a un insospechado progreso; se dedicó a representar los procesos del lerdito paso civilizatorio, experimentado por el mundo latinoamericano, como reflejo tenue del occidental. Además de esto, también los fotógrafos de la época se empeñaron en tomar todo un mundo de tradiciones vernáculas que se gestaban al unísono con los grandes proyectos de civilización y progresismo.

En el caso de la sociedad quiteña de inicios del siglo XX, los fotógrafos experimentaban esta dualidad característica de los procesos de modernidad en América Latina, quedando atrapados entre un pasado andino plétórico de tradiciones, que se reproducían en la ciudad a través del comercio y la propia vida cotidiana; y entre los procesos de modernización y los nuevos rituales de sociabilidad aparejados a ellos, que hacían de la capital, una urbe en transición hacia el anhelado progreso.

Capítulo 2

Apuntes para un estado del arte sobre las publicaciones acerca del tema de la fotografía en Quito.

Construir un estado del arte no significa en modo alguno aglutinar toda la información existente sobre un tema en específico; sino, tratar de reseñar, según el problema de investigación y los objetivos propuestos, cuáles han sido los textos más significativos que se han escrito; lo cual incluye una acción bibliográfica, que además debe permitir establecer un aporte a la investigación. El estado del arte pretende demostrar la importancia y novedad de un trabajo investigativo, sobre la base de aquello que se ha soslayado en un campo epistemológico determinado. Decimos esto, para justificar de cierta manera el hecho de que nuestro estado del arte no se enfoca en reseñar textos teóricos y metodológicos que traten el tema de la fotografía, cuestión que será abordada en el capítulo teórico metodológico, por el contrario estamos interesados en registrar la producción bibliográfica que trata el tema en cuestión, en Ecuador y específicamente en Quito.

Contrario a lo que subyace en el imaginario intelectual quiteño y ecuatoriano en sentido general, sí existe un corpus bibliográfico que trata el tema de la producción fotográfica en el país⁶; sin embargo, hemos observado que este imaginario responde generalmente al hecho de que se toman por válidos, solamente aquellos trabajos que se refieren directamente al análisis teórico de la imagen, denostándose otros textos que la utilizan (principalmente ha pasado en el caso de la historia), como apoyos visuales de hechos, lugares y momentos históricos precisos que han quedado atrapados en el lente de un fotógrafo. Recordemos lo planteado en otros espacios de este trabajo; una fotografía es un rastro, una huella que permanece en el tiempo para recordarnos lo que fuimos y somos, no importa que esté analizada o no, su simple grafía, nos remite a la memoria y la existencia de las cosas.

⁶ Hacemos esta aseveración en virtud de algunos resultados arrojados por nuestro trabajo de campo, fundamentalmente en las conversaciones y entrevistas realizadas a especialistas de la fotografía en Ecuador, como Beatriz Salazar del Museo de la Ciudad, David Gómez del Archivo Nacional de Fotografía, el Fotógrafo François Coco Lasso y el responsable del Archivo Fotográfico del Ministerio de Cultura y Patrimonio; Sr. Honorio Granja, quienes comentan que existe una exigua bibliografía sobre fotografía en Ecuador y principalmente en la capital, cuestión que fue fuertemente cuestionada con el enjundioso trabajo de archivo realizado para la presente investigación, que demostró la existencia de una importante producción bibliográfica, que toma la fotografía, ya sea nodal o tangencialmente, como parte importante en sus estudios.

Este capítulo intenta reivindicar esta cuestión y desmitificar la idea de que no hay casi nada escrito o reseñado sobre fotografía ecuatoriana, lo cual no indica tampoco, que haya una extensa y organizada bibliografía al respecto. De ahí que uno de los grandes retos que tienen los estudios sobre este fenómeno en el país, es precisamente continuar hurgando en los archivos visuales, para sacar a la luz el patrimonio fotográfico ecuatoriano y junto a éste, toda la información histórica, política y social que el mismo contiene.

Este estado del arte se compone de dos partes sustanciales: en un primer momento abordaremos aquellas publicaciones, fundamentalmente insertas en el formato de álbum de fotos, que mezclan la imagen con la historia, para ilustrar ciertos y determinados aspectos de la sociedad quiteña y ecuatoriana en sentido general; y en un segundo momento se analizan ciertos textos que enfocan de manera mucho más directa el análisis de la imagen fotográfica, desde perspectivas teóricas de distintas ciencias, así como aquellos que han intentado organizar y sistematizar de alguna manera la historia de la fotografía en el Ecuador. Nuestro objeto es demostrar, cuáles son esos vacíos epistemológicos en la construcción del tema de la fotografía a nivel nacional y muy específicamente en Quito, para señalar cómo podemos contribuir con nuestra investigación a la articulación de conocimiento al respecto.

2.1- El reverso impresionista de la historia narrada en fotos. Colecciones y álbumes.

Los estudios sobre fotografía en el contexto intelectual quiteño han intentado desde posturas distintas y limitadas por ciertos y determinados campos como el de la historia, abordar de manera sistemática el surgimiento y desarrollo de esta manifestación en el ámbito capitalino. Elaborar un estado de la cuestión relacionado con esta temática, ha resultado un verdadero reto debido a que; a pesar del enorme patrimonio fotográfico que atesoran los archivos (fundamentalmente el Archivo del Ministerio de Cultura y Patrimonio, poseedor de una extensísima colección de imágenes del Banco Central del Ecuador), hay un cierto vacío en la investigación sobre la historia de la fotografía quiteña.

Sin embargo, en los últimos años, principalmente desde la década de los ochenta del siglo XX, se ha despertado cierto afán investigativo por parte de algunas instituciones de avanzada cultural, que han llevado a cabo trabajos importantes, formando un primer

corpus bibliográfico sobre la historia de la fotografía en el Ecuador. Es así como podemos citar algunas instituciones que han tenido fuerte incidencia en las publicaciones relacionadas con la temática fotográfica en el país: en primera instancia el propio Banco Central del Ecuador; El Museo de la Ciudad en Quito y El Taller Visual dirigido y coordinado por Lucía Chiriboga, todas ellas han contribuido bibliográficamente a establecer las coordenadas histórico- sociales del fenómeno de la fotografía ecuatoriana y quiteña. Más adelante detallaremos el carácter de las publicaciones, cuyos sellos editoriales responden a las mencionadas entidades.

Consecuentemente con lo arriba planteado, este acápite tiene como objeto fundamental reseñar de manera crítica, cuáles son las formas en que se ha abordado la producción bibliográfica e investigativa acerca del tema de la fotografía en el contexto ecuatoriano, fundamentalmente en el ámbito quiteño, debido a que en éste se desarrolla la presente investigación. Por tanto, nuestro estado del arte está encaminado a construir una episteme bibliográfica del campo objeto de estudio, que permita identificar esas cuestiones poco abordadas en el ámbito de la fotografía, por las que discurren de alguna manera los aportes de esta tesis.

2.1.1- Los álbumes de la Colección Imágenes del Banco Central del Ecuador.

El coleccionismo institucional en el Ecuador debe mucho a la labor del Banco Central del Ecuador, institución que a través de los años fue reservorio de una impresionante colección de imágenes de todo el país, recopilada durante mucho tiempo, gracias a una ingente labor de acopio. En el año 1979 se culmina un proyecto investigativo llevado a cabo por la mencionada institución bancaria, que tenía por objeto rescatar, organizar y datar la mayor cantidad de información visual existente sobre el país. Este proyecto tuvo como uno de los compiladores más importantes a Federico Elhers (1979) y como resultado del mismo se conserva un informe de su autoría, que bajo el nombre de; *“Proyecto Piloto de investigación para el rescate de la documentación audiovisual histórica del Ecuador”*, recoge las principales instancias teórico-metodológicas que sirvieron de base para el trabajo de recolección y posterior clasificación de las imágenes, que hoy conforman el actual fondo audiovisual del Archivo del Ministerio de Cultura y Patrimonio.

Siendo así, en el año de 1980 comienzan a emitirse una serie de publicaciones, que bajo el sello de “Colección Imágenes” constituyen volúmenes interesantes que aglutinan

parte importante de la colección arriba mencionada. Estos textos constituyen folletos ilustrados al estilo álbum fotográfico, en donde la foto, casi siempre vinculada con la temática de la ciudad y sus intersticios, es acompañada de un comentario ilustrativo que complementa a la imagen. En este sentido la fotografía es tomada como una referencia histórica y visuo-espacial que en modo alguno amerita un análisis visual profundo, pues todavía se tiene muy arraigado el concepto de la imagen como mero apoyo al texto, o en el peor de los casos, como un ente aislado cuya función principal es ilustrar un fenómeno o proceso determinado.

La Colección Imágenes constituye un buen intento por socializar de alguna manera los fondos fotográficos del Archivo del Banco Central, los volúmenes privilegian a los fotógrafos más reconocidos y encumbrados de sus épocas, tal es el caso de José Domingo Laso, Ignacio Pazmiño, Remigio Noroña y Luis Pacheco. Cabe destacar como dato curioso, que a pesar de tener una vastísima colección de fotógrafos y fotografías (pues algunas constan como anónimas), en estos volúmenes sólo se seleccionaron las imágenes de los fotógrafos ya mencionados, lo cual limita de alguna manera el alcance y la variedad del archivo fotográfico y deja fuera la mirada de algunos fotógrafos con perspectivas interesantes, como el caso del propio Guillermo Illescas, objeto de estudio del presente trabajo. Es menester señalar de igual manera, que se han privilegiado para estas reflexiones del estado de la cuestión, aquellos volúmenes de la colección que responden a los intereses puntuales de esta investigación: los que aúnan información visual acerca de Quito, fundamentalmente durante fines del siglo XIX y hasta la década del cincuenta del XX, así como otros que de manera general dan una panorámica acerca de la fotografía en el Ecuador e incluyen información visual sobre la capital en el período trabajado (1900 – 1930). Por lo mismo se han excluido del análisis algunos títulos que se dedican a compilar imágenes de ciudades particulares como Cuenca y Guayaquil.

La Colección Imágenes publica su primer volumen en el año de 1980. El mismo llevó por título: “Imágenes de la vida política en el Ecuador”, y recoge fotografías paradigmáticas del entorno sociopolítico ecuatoriano, fundamentalmente ciertos personajes políticos de la historia nacional que marcaron hitos importantes, así como momentos decisivos asociados a ellos. El formato es el del álbum de fotos, en donde la imagen se acompaña de un corto comentario, alusivo al momento o persona captado por el lente.

La siguiente publicación de importancia en este compendio, es la que lleva por título: “Quito en el tiempo”, que constituye el volumen tercero y data del año 1984. Este álbum resulta muy interesante por su visión holística de la imagen quiteña, ya que recoge una enorme variedad de fotografías con sus respectivos comentarios de corte histórico, en este caso las imágenes van desde fines del siglo XIX, extendiéndose por gran parte del siglo XX. En este compendio encontramos fotos de temáticas múltiples que unidas por el aglutinador de la ciudad, o sea, fotografías en las que se pueden observar, plazas, mercados, actividades cívicas y otros efectos de la vida cotidiana capitalina, dan cuenta de la vorágine de una urbe, que va cambiando definitivamente su entorno urbano al comenzar el siglo XX.

Las imágenes seleccionadas para este volumen pertenecen en su gran mayoría a Remigio Noroña, uno de los fotógrafos de más reconocido prestigio en la fotografía de ese contexto. Vuelve a observarse que el criterio de selección para elaborar estos libros, responde a una limitada visión para con la imagen de otros fotógrafos, cuya labor parece haber sido silenciada del contexto visual ecuatoriano; lo cual puede responder a un factor elitista y/o de favoritismo, o al desconocimiento parcial que pesa sobre la historia de la fotografía en Ecuador, cosa que se arrastra hasta hoy día en las investigaciones que tratan estas temáticas.

Otro título interesante de esta colección, publicado en 1984, estuvo dedicado a mostrar algunos paisajes ecuatorianos, bellezas naturales que aparecían fotografiadas con destreza y virtuosismo, acompañadas de su correspondiente comentario de ubicación. Bajo el nombre de: “Paisajes del Ecuador”, este libro sacaba a la luz la colección Martínez del Fondo Audiovisual del Archivo Histórico del Banco Central del Ecuador.

“Quito en los años veinte”, constituyó la séptima entrega, data de 1986 y es un maravilloso ejemplar ilustrado con fotografías de dos de los más renombrados fotógrafos de esta época, nos referimos a José Domingo Laso e Ignacio Pazmiño. Estas páginas muestran al Quito de la segunda década del pasado siglo en todo su esplendor, en este sentido el lente se regodea en espacios públicos emblemáticos, como plazas, iglesias y algunos edificios significativos para la época, cosa que era muy común en el oficio del fotógrafo a inicios de la pasada centuria.

En el 2003, después de unos cuantos años de inactividad editorial en lo que a fotografía concernía, el Banco Central del Ecuador hace público otro volumen sobre el tema en

cuestión, y que se imprime bajo el sello de la mentada institución, titulado, “Fotografías históricas del Ecuador siglo XX”. El compendio intenta aglutinar las fotos más interesantes de momentos cumbres en el Ecuador. En sus páginas se reseñan 182 fotografías que ilustran una parte importante de la historia del Ecuador, comprendida entre 1900 y 1999, una centuria respaldada por imágenes. Como dato curioso se señala que no aparece ni una sola fotografía de Guillermo Illescas.

El cúmulo de las imágenes se cohesionó gracias a la gestión de varias instituciones privadas y estatales, como es el caso del Fondo Audiovisual del Archivo Histórico del Banco Central, en tanto otras gestiones recabaron información de materiales hemerográficos de la historia gráfica ecuatoriana. Un aspecto interesante a señalar de este texto es que posee unas excelentes glosas introductorias sobre la historia nacional en el siglo XX, las cuales estuvieron a cargo de Irvin Iván Zapater y compendian de manera clara y amena los hechos nacionales más significativos de la pasada centuria, acción válida para darle un sentido a las fotos, pero, que de alguna manera cercena la autonomía de la fotografía al constreñirla únicamente al texto histórico que retrata.

Otro caso interesante, dentro de las publicaciones del Banco Central del Ecuador, que toman a la fotografía como parte testimonial atrayente en la construcción de memoria e historia, lo constituye el libro: “Quito. Piedra y oro”, que compone un testimonio de la vida en la capital a mediados del siglo XX. Este volumen conforma un texto que trata la temática histórica con un importante apoyo visual conformado por fotografías tomadas durante casi todo el siglo XX por el político, banquero, escritor y fotógrafo quiteño Luis Alfonso Ortiz Bilbao (1903- 1988). Como bien se expresa en su presentación, este texto; “reproduce, por primera vez en forma de libro, el programa audiovisual “Quito, Florencia de América”, creado a mediados del siglo XX por el licenciado Luis Alfonso Ortiz Bilbao, con el propósito de rendir un homenaje de amor a Quito” (Landázuri y Grijalva 2004, 7). El proyecto mencionado de Bilbao contiene cerca de ochenta diapositivas sobre la vida cotidiana quiteña y algunos sitios monumentales y emblemáticos de su geografía. En sentido general “Quito. Piedra y oro” es otro de los muchos empeños editoriales, que bajo el auspicio del Banco Central del Ecuador, conforman una interesante perspectiva visual de la historia nacional, gracias a la enorme colección de imágenes que durante años amasó esta institución.

2.1.2 Los libros de fotografías publicados por el Consejo Nacional de Cultura.

Siguiendo esta ruta sobre las colecciones e instituciones que han realizado publicaciones seriadas, esencialmente en torno a la fotografía ecuatoriana, es importante señalar la labor realizada recientemente por el Consejo Nacional de Cultura y que responde un poco a la misma lógica que otrora desplegara el Banco Central del Ecuador.

Aglutinando fotografías de variados rincones del país, esta institución comienza en el año 2008 a publicar una serie de libros, del tipo álbum fotográfico comentado, y dedica varios volúmenes a recopilar imágenes de regiones variadas como, Cuenca, Ambato, Loja, Zaruma, Guayaquil, Latacunga, Portoviejo, Ibarra y Riobamba. Esta serie es un interesante compendio que reúne gran evidencia de una concepción regional del país en imágenes fotográficas.

Un libro interesante, a efectos de este estado del arte, es el primer texto publicado por esta colección (tuvo dos ediciones, la primera en 2008 y posteriormente en 2013), el volumen está dedicado a Quito, y aunque las imágenes datan de los años cincuenta, constituyen un extracto que recoge la visualidad de estos años, desde el lente de uno de los fotógrafos más importantes de la historia de la fotografía en Ecuador, quien figuró no sólo por su acción fotográfica fecunda, sino también por destacarse dentro del periodismo como foto - reportero, fundamentalmente en el diario El Comercio; nos referimos a Luis Pacheco.

El texto cuenta con unas breves glosas históricas sobre los años cincuenta, seguidas de un texto que resalta la labor de Pacheco como reportero gráfico, y un portafolio de fotos y comentarios descriptivos de las mismas. En la introducción del volumen (en su primera edición del 2008), se resume la misión de esta serie de publicaciones y su importancia para el patrimonio visual ecuatoriano en sentido general.

Con este primer volumen de fotografías, dedicado a Quito en los años cincuenta, se inicia una colección de libros, visión resumida de la fotografía en el Ecuador en el siglo pasado. Comienza con dos volúmenes sobre la capital, pero pretende ir más allá de éstas, por cierto, limitadas fronteras, pues con el transcurso del tiempo ofrecerá al lector el panorama de todo nuestro país, a través de fotografías de la última centuria. (Zapater 2008, 9)

Como puede verse hasta el momento, no hay una intención manifiesta, en el caso de estas dos colecciones, por mostrarnos una autonomía visual de la imagen fotográfica;

por el contrario se le concibe como añadidura visual para reforzar ciertos y determinados contextos o hechos históricos, tampoco hay un trabajo profundo de análisis de la imagen desde el punto de vista social o antropológico, simplemente lo que nos muestran estos ejemplos son compilaciones fotográficas comentadas, que ayudan a ordenar un discurso iconográfico desde la historia; sin embargo, es importante destacar que estos álbumes constituyen un elemento importante que permitirá:

(...) salvaguardar un importante patrimonio cultural del país; luego, difundirlo entre la ciudadanía, la depositaria última de este patrimonio; y, por fin, rescatar el aporte de apreciados profesionales de la fotografía quienes en el transcurso del último siglo realizaron un encomiable trabajo en cuanto a fijar, con pericia y alta sensibilidad, escenas, irrepetibles de nuestra vida nacional. (Zapater 2008, 9)

Es en este sentido expresado por Zapater, que hemos tomado estas publicaciones, por considerarlas puntos de partida importantes para otras incursiones, como la nuestra, que se enrumbarán por causas teóricas que incluyan mucho más el análisis de la imagen, o propongan una nueva visión de su vinculación con la historia, desde posturas menos tradicionales, que inserte la foto en su contexto, como parte de un imaginario sociocultural determinado. Precisamente el siguiente acápite reúne una serie de publicaciones, que de alguna manera enfrentan el estudio de la imagen fotográfica, desde aristas epistemológicas que certifican su valor como documento válido e importante, cuya grafía también traduce la cosmovisión de una época determinada.

2.2- La foto más allá de la historia. Estudios sobre la imagen fotográfica en Quito y Ecuador.

En el acápite anterior abordamos acerca de cómo algunas publicaciones, fundamentalmente desde la década de los ochenta, comienzan a tratar el tema de la fotografía, principalmente vinculada a su valor patrimonial e histórico. En este subacápite veremos aquellos estudios que dan una perspectiva menos historicista y más vinculada al aspecto sociocultural encarnado en la imagen. No seguiremos un patrón de tipo cronológico, sino que más bien iremos analizando cuáles han sido los más importantes trabajos relacionados con el tema del desarrollo y afianzamiento de la foto en la sociedad ecuatoriana y quiteña, así como algunos estudios de los pocos que se han

realizado, que analizan las imágenes en el contexto nacional desde posturas de tipo social, antropológico y visual.

Comenzaremos por los estudios que tratan la temática de la fotografía a fines del XIX e inicios del XX, fundamentalmente investigaciones vinculadas a la ciudad capital. En este sentido, el primer trabajo que merece mención especial es el realizado por las investigadoras y coleccionistas Lucía Chiriboga⁷ y Silvana Caparrini, con el auspicio del Museo de la Ciudad, el Taller Visual y el Fondo de Salvamento. En este caso las fotografías utilizadas proceden del propio Taller Visual (Colección particular de la propia Chiriboga) y del archivo histórico del Banco Central de Ecuador. El texto lleva por título “El retrato iluminado. Fotografía y República en el siglo XIX”, el cual fue publicado en el 2005 y constituye una verdadera joya de la información acerca de la fotografía y los fotógrafos decimonónicos en el ámbito quiteño. Sin duda alguna, este volumen es un reservorio de memoria importante, que permite volver en el tiempo, a través de las imágenes que se conformaron sobre Quito, sus personajes y procesos sociales, hace más de un siglo.

El retrato iluminado, constituye un ejemplar que debe su nombre a cierta práctica colorista dentro del oficio del fotógrafo en el siglo XIX, las autoras explican que debido a que las fotos de ese entonces eran principalmente en sepia, se recurrió a iluminarlas, o sea, pintarlas con acuarelas u óleos, en un intento pictorialista por remedar el colorido de la pintura. “La técnica aportaría muy oportunamente la posibilidad de convertir las estampas levemente sepias a causa del uso de la albúmina, en “iluminadas”, con colores brillantes, imitando con notable estilo los prestigiosos óleos en miniatura que antecedieron a la fotografía” (Chiriboga y Caparrini 2005,43).

Este texto, sin embargo, es mucho más amplio y nos ofrece un panorama visual bastante completo acerca del siglo XIX quiteño, que ha sido articulado a través de un arduo trabajo de las autoras en archivos escritos, fotográficos y la prensa de la época. Esto les permitió recopilar un importante número de fotografías, fundamentalmente retratos de

⁷ Lucía Chiriboga cuenta con otros estudios que abordan la problemática de la fotografía, además del que se analiza en el cuerpo de la tesis, está el caso de su artículo titulado: “Fotografía Patrimonial ecuatoriana. Manabí”, publicado en el compendio; “Patrimonio cultural, memoria local y ciudadanía”, Quito 2011. En este trabajo la autora aborda todo lo relacionado con la fotografía patrimonial en la zona litoral, haciendo un estudio de caso en la región de Manabí. También resulta interesante su libro en coautoría con Soledad Cruz; titulado: “Retrato de la Amazonía: Ecuador.: 1880- 1945”, publicado en 1992. Con glosas introductorias de Blanca Muratorio, el texto tiene como objetivo primordial, analizar las imágenes producidas de los grupos indígena del Oriente ecuatoriano.

presidentes, sacerdotes, militares e indígenas, entre los que se encuentran Juan José Flores, Vicente Rocafuerte, Modesto Larrea entre otros. Dichas fotografías fueron desarrolladas desde la daguerrotipia y otras técnicas fotográficas de la época, las fotos de estos tipos sociales nos ayudan a visualizar ciertos personajes poco tratados por los grandes temas de la historia, como el propio caso de los indígenas. Además de esto, el volumen recopila algunas fotos de paisajes de la ciudad que muestran la vida cotidiana de la misma. Con un amplio abanico de temáticas, el texto aborda cuestiones relacionadas con la inclusión del formato fotográfico conocido como tarjeta de visita, la inclusión de fotógrafos extranjeros en el ámbito nacional (denominados fotógrafos viajeros), la instauración de un incipiente mercado de la fotografía en Ecuador, así como de los primeros estudios fotográficos y otros temas vinculados con la estética fotográfica y su vinculación con los incidentales políticos y sociales del siglo XIX.

Este libro constituye un antecedente importante de los estudios sobre la imagen fotográfica en el contexto ecuatoriano, en este caso quiteño, ya que a través de las imágenes y una rigurosa investigación asociada a ellas, las autoras logran crear un verdadero panorama visual del siglo XIX; que, a diferencia de la tipología de álbumes tratados en el acápite anterior, toma a la foto como centro de un análisis visual profundo, en donde se articulan categorías como el poder y su representación a través de un estudio del retrato; en todo caso las imágenes están en constante diálogo con su momento histórico, desde una posición dual y de retroalimentación, no ya como apoyo prácticamente descontextualizado, sino como un fragmento interesante e importante del gran mosaico de la historia. En sentido general podemos decir que el libro de Chiriboga y Caparrini es de suma importancia en la historia de la fotografía en el Ecuador y constituye un intento loable por insertar la imagen fotográfica decimonónica, a través de un análisis icónico –social, en la vorágine de la época que la inspiró.

Otro texto interesante a los efectos de este trabajo es la publicación de un colectivo de autores⁸, estudiosos de la fotografía en los ámbitos nacionales, y que lleva por título: “Un legado del siglo XIX. Fotografía patrimonial ecuatoriana”, catálogo comentado de una exposición, que recibió el mismo título y tuvo lugar en el Centro de Arte Contemporáneo en Quito durante el 2009.

⁸ Los autores que conforman esta interesante compilación son los siguientes: Doris Solis Carrión; Carlos Pallares Sevilla; Lucía Chiriboga; Lourdes Rodríguez; Ángel Emilio Hidalgo y José Antonio Navarrete.

Este catálogo resulta una interesante compilación de puntos de vistas e investigaciones particulares, que:

(...) nos traslada al pasado y nos refresca la memoria. Las imágenes que disfrutamos al verlas, nos permiten recoger por la lente de la historia y arribar a otros mundos, otros presentes imaginados e interpretados, nos invitan a descubrir el espíritu de la gente retratada, de los lugares, de la geografía, de los colores y de las formas perdida” (Solis 2009, 9)

Un artículo en particular de este texto reseña la obra de dos fotógrafos foráneos, Camillus Ferrand y Rafael Castro y Ordóñez, quienes atraídos por las bellezas de la mitad del mundo, arribaron a estas tierras para dejar testimonio gráfico de su paso por las mismas. La obra de estos dos fotógrafos, tuvo una importante incidencia en el Ecuador durante el siglo XIX; el primero de ellos, el franco - estadounidense Camillus Ferrand, obtuvo sus fotos durante varios viajes por gran parte de la región nacional en el año de 1862 y logró reunir una impresionante colección fotográfica de la geografía ecuatoriana en la segunda mitad del XIX. Esta investigación estuvo a cargo de las especialistas, Lucía Chiriboga y Lourdes Rodríguez.

La última parte del libro está dedicada a la obra de otro fotógrafo foráneo, en este caso el español Rafael Castro y Ordóñez, quien captó entre 1834 y 1865, las inmediaciones de la costa del pacífico, especialmente Guayaquil y sus lugares aledaños. Este texto, a cargo del historiador Ángel Emilio Hidalgo, nos ofrece una interesante perspectiva acerca de Guayaquil, ciudad portuaria de vital importancia en la región. Además consta de comentarios que versan acerca de cuestiones técnicas de la fotografía importantes para la época y referencias a algunos datos históricos interesantes en la segunda mitad del XIX.

En sentido general podemos decir que el libro “Un legado del siglo XIX, fotografía patrimonial ecuatoriana”, nos acerca de manera pertinente a dos visiones importantes dentro de la fotografía decimonónica, que abordan la presencia de fotógrafos foráneos en la mitad del mundo⁹; fenómeno que durante el siglo XIX, tuvo una particular

⁹Al respecto a esta vertiente dentro de la práctica fotográfica en el Ecuador, puede consultarse para mayor información, el artículo de Beatriz Salazar Ponce (2011), titulado “Historia de un rayo de luz: breves apuntes sobre la actividad de los fotógrafos en Quito (Siglos XIX y XX)”, publicado en el libro; El oficio de la fotografía en Quito. Sobre este mismo particular se hace alguna referencia en el mismo texto, esta vez en el trabajo compilado y que responde a la autoría de María Elena Bedoya, cuyo título es; “Las imágenes (nos) cuentan: usos sociales de la fotografía en Quito. También podemos encontrar información

incidencia en el ámbito fotográfico ecuatoriano. En tal sentido, constituye un ejemplo a tener en cuenta para aquellos estudios que reseñan la mirada de fotógrafos extranjeros en territorio nacional.

Lo interesante de este volumen son las maravillosas imágenes reproducidas en tonos sepias y que nos muestran la mirada foránea de los lugares y paisajes nacionales; además de los maravillosos apuntes biográficos sobre Ferrand y Castro, máxime cuando uno de los puntos débiles de la historia de la fotografía ecuatoriana, es precisamente el vacío que existe en información biográfica de muchos de los fotógrafos que ejercieron el oficio durante fines del XIX e inicios del XX.

Entre enero y abril de 2008, la Revista Nacional de Cultura (RNC), dedica su número 12 a una edición especial que bajo el título de portada; “La fotografía en el Ecuador. Ciudades, Retratos, Memorias”, aglutinó una serie importante de trabajos dedicados a distintas temáticas vinculadas al establecimiento y desarrollo del fenómeno fotográfico en Ecuador. Este número resulta particularmente interesante a efectos de esta tesis, en tanto constituye, a nuestro juicio, una considerable maduración en los estudios que sobre la temática fotográfica venían consolidándose en el plano intelectual y un ejemplo claro, de que las investigaciones sobre fotografía en el contexto ecuatoriano, estaban enrumbándose por buenos posicionamientos investigativos, donde la imagen fotográfica era analizada de manera mucho más seria, vinculada con el espacio contextual de su origen y articulada desde categorías analíticas mucho más amparadas en la sociología, la antropología visual y la semiótica, cuestión que había sido rectorada casi exclusivamente por la historia. Las palabras de presentación aclaran mucho más el objetivo de estos trabajos:

Este número está dedicado a reflexionar, desde diferentes perspectivas, sobre la tradición fotográfica en el Ecuador: actores, propuestas estéticas, escenarios y acontecimientos privilegiados, miradas construidas, memoria de lo que *ha sido*

al respecto, en el libro de Chiriboga y Caparrini (2005): El retrato iluminado. Fotografía y república en el siglo XIX. Por último un texto muy aclarador sobre estos fotógrafos extranjeros que ubicaron su lente en territorio ecuatoriano es el de las autoras María Elena Bedoya y Beatriz Salazar Ponce (2008) esta vez compilado en la Revista Nacional de Cultura, cuyo número doce, constituye una edición especial dedicada a la fotografía en Ecuador, en este caso el artículo lleva por título; “Cautivos de la mirada: fotógrafos extranjeros entre gente, nieve y selva ecuatoriana (1840 – 1960). Este artículo es especialmente importante pues constituye una investigación exhaustiva, cronológica y con un inmenso trabajo de archivo, que dedica importantes apuntes al fenómeno de la mirada foránea, hasta cierto punto “exotizante”, por parte de algunos fotógrafos extranjeros en territorio nacional.

y ha tenido lugar, cuerpos retratados. Acercarnos a nuestro legado visual supone ponernos en contacto con los múltiples saberes de los que está hecha la fotografía (...) Así mismo son muchos los modos desde donde dialogamos con ella: la fotografía nos involucra desde los afectos y la intimidad, desde la estética y la fantasía, desde el compromiso ético y político, desde la fuerza contingente de la realidad por ella representada (Ortega 2008, 8).

Consecuentemente con este comentario, el contenido de los trabajos publicados en esta revista muestra un amplio espectro que se particulariza en las distintas secciones de la publicación. A continuación, comentaremos algunos de los artículos más interesantes, que tienen una relación directa con este trabajo de tesis, o que de igual manera constituyen textos importantes para este estado de la cuestión.

Localizado en la sección MIRADAS de la mencionada revista, se encuentra el trabajo de Irvin Iván Zapater, especialista con experiencia en los estudios sobre fotografía en el Ecuador. Zapater nos propone el trabajo titulado: “Los primeros libros de fotografía en Ecuador”, un artículo interesante que recoge las primeras publicaciones hechas en el extranjero y que presentan fotografías y comentarios sobre la región ecuatoriana, es el caso, por ejemplo, del libro “Ecuador en Chicago”, cuya data es de 1884, o el álbum “Guayaquil a la vista”, publicado en Barcelona, España en 1910.

Posteriormente el autor enumera y comenta alrededor de veinte títulos, que entre monografías ilustradas de las distintas regiones ecuatorianas y textos de carácter político, económico y social, que acuden al uso de la imagen fotográfica como apoyo al contenido, nos dan una idea bastante completa sobre el tema; de esta manera Zapater establece una importante cronología de las primeras publicaciones que versaron sobre el tema de la fotografía en territorio nacional, cuyo marco cronológico se extiende desde las postrimerías del XIX hasta la primera mitad del siglo XX. En sentido general esta investigación según palabras de su autor: “... da una visión de los primeros libros de fotografía sobre nuestro país, como testimonio del valor siempre creciente de este nuevo arte en la cultura nacional”. (Zapater 2008, 85)

Otro artículo fundamental para este trabajo de tesis es el ubicado en la sección RETRATOS, bajo la autoría de François Laso, y cuyo tema versa sobre las fotografías realizadas en Quito por José Domingo Laso. Este texto es un caso interesante, que de hecho constituye un antecedente importante para nuestra investigación, en tanto aborda

cuestiones similares que coinciden en tiempo y espacio con nuestros propósitos y objetivos, debido a que su autor aborda la obra de José Domingo Laso desde los presupuestos de una ciudad, en este caso Quito, que pugna por lucir moderna, y también desde la mirada de un fotógrafo, que pone empeño en captar ese aire moderno que se bate sobre la urbe. Al respecto en el comentario inicial de la publicación se asevera:

François Laso ensaya una lectura sobre la fotografía de José Domingo Laso, situando su obra en la coyuntura de la Revolución Liberal: advenimiento de una nueva percepción del tiempo y de una nueva sensibilidad, la producción literaria modernista, las nuevas tecnologías, las grandes transformaciones políticas y sociales. En ese contexto Laso señala, la búsqueda incesante de José Domingo por construir, desde la fotografía, una ciudad –Quito- que se viera moderna (Ortega 2008, 10).

En este punto es menester aclarar, que, tanto este artículo de Laso, como su tesis para optar por el título de Máster en Antropología Visual por la FLACSO¹⁰, constituyen un antecedente claro de nuestro trabajo de investigación. El objeto fundamental del autor en este artículo es demostrar como la fotografía responde a un contexto de cambios en el país, marcado por el arribo de ciertos vestigios de modernidad que se respiran en la construcción de un imaginario que responde a estos parámetros:

El “modernismo” fotográfico de José Domingo Laso podría ser entendido como una actitud estética y ética frente a los nuevos tiempos. La fotografía se transformó en algo más que un simple registro ilustrativo de la ciudad. La nueva sensibilidad exigía una intervención “en la realidad”; además de escoger con esmero escrupuloso, un particular punto de vista, borró de sus placas y clichés cualquier elemento que pareciera no ajustarse a una puesta en escena ideal de la ciudad y suprimió aquellos sujetos que no se ajustaban a la imagen de metrópoli moderna que buscaba (Laso 2008, 64).

En caso similar a José Domingo, está nuestro fotógrafo objeto de estudio; si bien Illescas no gozó de la misma popularidad y fama de Laso, sin lugar a dudas era, como él, hijo de un tiempo de modernización; y como tal plasmó en sus imágenes una concepción moderna de la ciudad y sus espacios e intersticios de interacción social,

¹⁰ El título completo de la tesis es: La huella invertida: antropologías del tiempo, la mirada y la memoria. La fotografía de José Domingo Laso 1870-1927. FLACSO 2014.

aspectos que serán abordados más adelante en el capítulo IV, de análisis de sus fotografías.

Entre otros trabajos de este número especial de la Revista Nacional de Cultura, que merecen atención, tenemos el de las autoras Beatriz Salazar y María Elena Bedoya, el cual versa sobre la incursión de fotógrafos extranjeros en el contexto fotográfico nacional y lleva por título: “Cautivos de la mirada: Fotógrafos extranjeros entre gente, nieve y selva ecuatoriana (1840-1960)”. Este artículo resulta interesante pues constituye una compilación completa sobre “... la participación de fotógrafos extranjeros en la construcción de un archivo (visual) etnográfico ecuatoriano...” (Ortega 2008, 10)

Un último texto que nos gustaría tratar, de los compilado en esta publicación y que merece especial atención debido a su enfoque social y más que nada antropológico, es el de la profesora María Fernanda Troya¹¹, quien escribe un artículo dedicado a la cuestión de la alteridad dentro de la práctica fotográfica, bajo el título de: “Fotografía y Alteridad: una mirada fotográfica sobre el otro”. En este texto la propia autora declara: “El punto de partida de esta reflexión se encuentra en la cuestión misma de la alteridad, de su definición y de su relación con la fotografía” (Troya 2008, 101). Como puede intuirse y bajo las instancias de la alteridad como categoría rectora del análisis discursivo, la autora trata de demostrar, cómo el acto fotográfico por sí mismo, constituye un fenómeno que modifica y define al otro:

Sin embargo, hacer una foto de alguien requiere siempre un distanciamiento, una separación con respecto al sujeto fotografiado, un distanciamiento tanto físico como temporal. Este hecho, por más simple que pueda parecer, constituye el fundamento de todo acto fotográfico que se inscribe esencialmente y desde su origen como un acto de *alteridad*. (Troya 2008, 101)

En sentido general este trabajo de Troya, presenta una propuesta que permite acercarnos al cómo se construye la mirada sobre el otro, en este caso la mirada a través de la representación fotográfica. La autora encauza sus reflexiones principalmente a los retratos hechos a la burguesía y aquellos realizados dentro del mundo indígena, para

¹¹ María Fernanda Troya también ha trabajado los temas de la fotografía vinculados al archivo y las metodologías de trabajo que deben seguirse para crear una lógica interdisciplinar que permita potenciar las cualidades nemotécnicas de la imagen fuera de los ámbitos archivísticos, cuestión que la autora denomina como “segundo encuentro fotográfico”, estos temas pueden ser vistos en su trabajo: “Un segundo encuentro: la fotografía etnográfica fuera y dentro del archivo”, publicado en la Revista Íconos número 42 de 2012. Cabe señalar que esta proposición de Troya, ha sido trabajada en nuestro capítulo teórico – metodológico, en donde se puede encontrar más información al respecto.

articular una interesante reflexión que toma como eje teórico los conceptos de mirada, raza y modernidad, esbozados por Deborah Poole en su libro; *Visión, Raza y Modernidad*.

Hemos dedicado una parte importante a esta publicación especial de la Revista Nacional de Cultura, debido a que constituye un factor importante dentro de los estudios que se han realizado sobre la fotografía en Ecuador. Los trabajos compilados en esta edición demuestran una madurez investigativa y una heterogeneidad en las temáticas sobre el desarrollo y avance del fenómeno fotográfico en territorio nacional, por eso consideramos que constituye una referencia obligada para quienes se interesen por las temáticas afines a la práctica fotográfica en Ecuador. Sin embargo si tuviésemos que esgrimir alguna limitante en estas publicaciones diríamos (como también podemos criticar del resto analizadas en este acápite), que en su mayoría se circunscriben a una vertiente investigativa enfocada mayormente en el análisis histórico o historiográfico de la cuestión fotográfica, dejando de lado los argumentos de los estudios visuales, en donde la imagen (fotográfica o no) asume un papel protagónico para entender los procesos socioculturales en determinados momentos de la historia.

Otro caso interesante de otra publicación periódica que ha divulgado varios artículos sobre fotografía es la Revista *Diners*, en cuyas páginas se han publicado una serie de títulos¹² que se enfocan fundamentalmente a procesos históricos y sociales vinculados con la práctica fotográfica en Quito y otras regiones del país, desde fines del siglo XIX

¹² Entre los títulos publicados en *Diners* que merecen citarse por su importancia para los estudios sobre historia de la fotografía ecuatoriana tenemos: “El retrato iluminado” por Milagros Aguirre (2005); “La búsqueda de las imágenes” que aborda cuestiones relacionadas con el periodismo gráfico y los retratos, cuyo autor es Pablo Cuvi (2005); de este mismo autor publicado en el año 2002 tenemos el artículo titulado, “No la muerte, los cadáveres” y que trata acerca de la interpretación, catalogación y fotomontaje de fotografías. Existen otros dos trabajos publicados por *Diners* bajo la autoría de Cuvi: en 1990 publica “Viaje por el ojo de la cámara” y recientemente en 2013 aparece su artículo “La foto de Rocafuerte”. Lucía Chiriboga (2009) por su parte escribe un texto llamado “La invención de Melquiades” en donde aborda la temática del paisajismo en distintas regiones como Quito, Guayaquil y Riobamba: de la misma Chiriboga, pero en el número del 2007 se encuentra el texto “Y se hizo la luz”, un compendio histórico que discurre por la llegada del proceso fotográfico a Ecuador. Los hermanos Cifuentes por su parte publican sendos artículos sobre el legado de su padre, el fotógrafo Hugo Cifuentes. María Ángela Cifuentes (1998) escribe un texto titulado “Hugo Cifuentes una mirada disconforme”, en tanto su hermano Hugo Cifuentes (2011) elige una temática más personal, en donde reflexiona sobre la figura paterna, titulado “La memoria del padre”. En 1998, Pablo O’Neal publica el texto “La liberación de la fotografía”; y en 2001 Marco Antonio Rodríguez presenta un trabajo sobre la impronta del fotógrafo extranjero Rolf Blomberg.

hasta la segunda mitad del XX, con trabajos interesantes acerca de la obra de algunos fotógrafos importantes de esta última época como Hugo Cifuentes.

En otro orden de cosas, un libro importante y que a nuestro parecer constituye un hito dentro de la historia de la fotografía nacional, primero que nada porque constituye una monumental investigación de archivo y en segundo lugar porque recopila las peripecias más trascendentales del oficio de la fotografía en la capital ecuatoriana durante el siglo XIX y gran parte del XX, es el texto; “El oficio de la fotografía en Quito”, publicado por Fundación Museos de la Ciudad en 2011, bajo la autoría de tres investigadoras de gran calado en lo que a la temática fotográfica se refiere: Betty Salazar Ponce; Victoria Novillo Rameix y María Elena Bedoya.

Este texto ha constituido desde los primeros momentos de esta investigación, un referente bibliográfico sustancial para la formulación de sus presupuestos fundamentales; gracias a la valiosa información de archivo compilada en sus páginas, las acertadas referencias sobre la fotografía ofrecidas por sus autoras y fundamentalmente porque en sus textos encontramos objetivos temáticos y espaciales comunes a los de nuestra investigación, la cual se ubica en la producción fotográfica de Guillermo Illescas, un fotógrafo cuya labor se localiza en Quito, durante las primeras décadas del XX. “El oficio de la fotografía en Quito”, constituye, sin lugar a dudas, una fuente de información importante y básica que ha permitido llenar algunos vacíos en la construcción del conocimiento relacionado con la historia de la fotografía quiteña y ecuatoriana en sentido general.

Además, este libro constituye una motivación, en tanto deja interrogantes y cuestiones sugestivas, que dan pie a una avidez investigativa por la temática; así surgió este trabajo de tesis. Sobre estos aspectos en la introducción del estudio se señala que: “A pesar de los esfuerzos realizados, todavía queda mucho por indagar para construir una historia completa del oficio en Quito. Este estudio es todavía introductorio y esperamos sirva de referente inicial para investigaciones nuevas”. (Salazar, Novillo y Bedoya 2011, 5)

El texto aúna cuatro artículos que conforman un panorama interesante del desarrollo fotográfico en la ciudad de Quito. El primero, bajo la autoría de la especialista Betty Salazar, presenta apuntes acerca de la actividad de los fotógrafos establecidos en la capital ecuatoriana desde el arribo del procedimiento fotográfico a fines de la primera mitad del XIX y aquellos que consolidaron la empresa durante el siglo XX. Entre las

temáticas abordadas por la investigadora están el arribo de la técnica fotográfica a Quito; el desarrollo del retrato y la tipología de tarjeta de visita al interior de la sociedad quiteña y cuestiones relacionadas con el álbum de fotos, específicamente el familiar. Además se tratan puntos relacionados con la vertiente fotográfica del reportaje, vinculada con la imagen noticiosa y aquellos cronistas gráficos que la generan; así como el momento en que la foto sale del estudio y se instaura en las calles, lo cual está estrechamente vinculado con las bondades de la técnica, fenómeno que propició tipos particulares en el oficio, como aquellos fotógrafos que se instalaron en los parques a hacer retratos de los transeúntes.

Particularmente este trabajo aportó información valiosa para esta investigación, en la medida en que ofrece un panorama histórico-social importante acerca de procedimientos, tipologías fotográficas y fotógrafos de renombre en Quito, que nos permitieron ubicar a nuestro fotógrafo objeto de estudio en su entorno simbólico y tecnológico.

A continuación se ubican dos trabajos breves de la investigadora Victoria Novillo¹³, quien dedica sus reflexiones al aprendizaje de la fotografía y a las sociedades y gremios de fotógrafos. En estos textos se ilustra el modo en que se hilvanaba el aprendizaje de la fotografía a través de talleres y escuelas, haciendo un análisis de procedimientos técnicos y didácticos; como métodos de estudio, manuales, titulaciones entre otros. Por otro lado tenemos información referente a los modos y maneras en que se organizaban los fotógrafos para la legitimación de su trabajo, en este sentido la autora trabaja aquellas sociedades entre pares y gremios, que se constituyeron en la capital; como la Sociedad de Cronistas Gráficos de Pichincha y la Sección Fotográfica de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, estas y otras que se mencionan en el texto, se dedicaron a organizar la labor de los artistas del lente en Quito.

El último trabajo al que nos referiremos ha sido también de vital importancia para nuestra investigación, hablamos del texto titulado: “Las imágenes (nos) cuentan: usos sociales de la fotografía en Quito”. Este trabajo de la autoría de María Elena Bedoya, se encausa por una variedad temática que incluye reflexiones de corte social y antropológico. La autora toca ciertas temáticas, que al igual que las reflexionadas por

¹³ Los dos trabajos de Rameix que se incluyen en este texto se titulan: “El aprendizaje de la Fotografía” y “Sociedades de Gremios y Fotógrafos”.

Betty Salazar, tienen muchos puntos en común con nuestros objetivos investigativos, fundamentalmente aquellos acápite dedicados a temáticas como la relación entre fotografía y ciudad, cuestión que constituye un punto de análisis en nuestra tesis, ya que en el caso de Illescas podemos observar esta tendencia, por cierto, muy popular en el oficio del fotógrafo durante el desarrollo de la fotografía en los siglos XIX y XX. También se retoma la cuestión de la fotografía y su incidencia en la prensa, particularizando en algunos proyectos editoriales.

Otro tema interesante y muy sugestivo, tocado por Bedoya en su texto, lo constituye el dedicado al arte y la fotografía, cuestión que ofrece una panorámica interesante sobre la retroalimentación entre estos dos géneros visuales. Por último la autora dedica un interesante comentario a la cuestión del retrato y el álbum familiar. Si bien es cierto que estas reflexiones las aborda desde un difuso enfoque temporal, lo que resulta interesante es, precisamente la perspectiva teórica, afrontada desde los derroteros intimistas de la memoria y la vida cotidiana; esos micro mundos de imágenes, que muchas veces no son tomadas en cuenta y abren historias insospechadas, que conformaban pequeñas teselas de un gran mosaico que aún está por construirse.

Quizás esta parte de la investigación tenga un universo de análisis casi atemporal. Sin embargo; existen ciertos usos de las imágenes como certificados de presencia que no se insertan necesariamente en un núcleo político o social muy amplio, sino que son parte de la subjetividad del individuo y sus nexos con el mundo cotidiano y pertenecen más a la narrativa propia de una microhistoria, por ahora, nosotros solo dejamos abierto el camino para futuras investigaciones sobre el tema (Bedoya 2011, 83).

En sentido general podemos decir que el texto “El Oficio de la Fotografía en Quito”, constituye un esfuerzo loable por tratar de hilvanar la enredada madeja que supone una historia del aparato fotográfico en la capital ecuatoriana, máxime cuando el desarrollo de la técnica fotográfica fluyó de manera vertiginosa, fundamentalmente a inicios del siglo XX. Con una labor minuciosa de investigación, sus autoras logran el cometido propuesto, ordenar una reflexión coherente y multifocal sobre el proceso fotográfico y sus exponentes más destacados en el ámbito quiteño. En este sentido el libro es insoslayable para todos aquellos investigadores que se declaren interesados en el tema; sin embargo las propias autoras en la introducción del trabajo reconocen la limitante fundamental de su obra, cuestión que suscribimos y creemos justa: “No hacemos un

análisis teórico visual de la producción fotográfica. Tampoco proponemos una historia de Quito a través de sus imágenes fotográficas, no. Más bien ofrecemos una visión general del quehacer de los fotógrafos quiteños...” (Salazar, Novillo y Bedoya 2011, 5)

Es preciso aprovechar este comentario para introducir lo que reconocemos como una gran falencia en los estudios sobre fotografía ecuatoriana en sentido general; existen muy pocos trabajos que versen sobre un análisis visual - teórico de la imagen fotográfica, la vertiente histórico cronológica es la que más se ha explotado en este sentido, esto no quiere decir que no se han hecho investigaciones desde la perspectiva teórica de la representación fotográfica, sino que éstas son pocas y se encuentran dispersas.

Un caso interesante en este sentido es el libro de la investigadora ecuatoriana María Ángela Cifuentes, publicado en 1999 por ABYA- AYALA, y cuyo título es “El placer de la representación. La imagen femenina ante la moda y el retrato (Quito, 1880 – 1920). La investigación resume los principios de la relación entre la moda femenina y una cultura visual determinada, a través de la representación fotográfica, específicamente el retrato, en una época marcada por el progreso y la modernización social; “En una cultura visual la moda es un recurso directo para la representación personal; facilita la configuración de emblemas de belleza, liberalidad y actualidad” (Cifuentes 1999, 17).

Cifuentes aboga por un enfoque que triangula el componente historiográfico (que responde a la formación como historiadora de la autora), un análisis morfosintáctico de la imagen fotográfica (retratos personales o en grupo) y una estructura teórica que responde a apuntes de género. Este texto es un referente interesante para nuestro trabajo en tanto muestra una metodología de análisis de la imagen que aporta información útil para nuestra investigación, pues el análisis se realiza en un marco cronológico coincidente con el nuestro y por ende hay algunas reflexiones y conclusiones sobre el retrato fotográfico para inicios del siglo XX en Quito, que fueron útiles para ubicar mucho mejor este trabajo de tesis. Sin embargo, el texto de Cifuentes da cuenta de una problemática muy particular dentro del oficio del fotógrafo en la capital ecuatoriana, no obstante constituyó un referente en nuestra investigación.

Otro trabajo interesante que toma el texto fotográfico para develar algunas cuestiones relacionadas con ciertos aspectos sociopolíticos, desde una mirada antropológica y

social, es el artículo del investigador Alex Schlenker (2010), titulado: “Cartografía Visual del Poder. El retrato de la Ibarra semiperiférica y sus relaciones sociales de poder/producción”. A partir del rescate de una serie de fotografías hechas en la ciudad de Ibarra por el Sr. Miguel Ángel Rosales (1902- 1924), el autor articula su análisis desentrañando, a través de la mirada del fotógrafo, como éste perpetúa en su imagen fotográfica, una estratificación social del poder en la urbe ecuatoriana, develando las instancias político- sociales y gremiales a través de las cuales se estructuraba el poder desde la dicotomía centro – periferia. Refiriéndose al mencionado archivo el propio autor expresa:

La diversidad de temas, la solidez del lenguaje fotográfico y la constancia de su trabajo me impresionaron desde el inicio. Pero lo que me cautivó aún más fue la mirada de Rosales, la cual, al tiempo que documentaba y retrataba, elaboró una sutil crítica visual a los grupos de poder de Ibarra. Rosales expuso a quienes tenían el poder, desnudando de esta manera las formas de pensar, de actuar y, por lo tanto, de interiorizar al otro (Schlenker 2010, 77).

Este trabajo de Schlenker constituyó un asidero interesante en tanto el autor se centra en la mirada del fotógrafo como ente articulador de una construcción del poder en la Ibarra semiperiférica. En tal sentido, nuestra investigación también toma la mirada del fotógrafo, en este caso Illescas, como un ente articulador de imaginarios y representaciones de modernidad – modernización en la capital ecuatoriana, durante las tres primeras décadas de pasado siglo.

Recientemente publicado y editado también por el profesor Alex Schlenker (2013), quien ha devenido una voz importante dentro de los estudios teórico – prácticos de la imagen, tenemos el libro “Trascámara. La imagen pensada por fotógrafos [Prácticas teóricas desde el lugar de la creación]”, este proyecto constituye una compilación interesante que toma como punto nodal los criterios que sobre la fotografía tienen aquellos que las hacen; o sea; la discusión teórica de la imagen hecha por los propios fotógrafos, quienes reflexionan sobre disímiles temáticas como el fotoperiodismo, la representación fotográfica, el retrato, la auto representación, la cámara de fotos, entre otras cuestiones de orden técnico e histórico. El libro ha resultado una propuesta interesante en tanto reivindica la labor y el criterio desde el otro lado de la cámara, cuestión que muy pocas veces es tomada en cuenta por los estudios que sobre fotografía

se han realizado en el Ecuador; por tanto, esto constituye un gran mérito de esta obra. Al respecto su compilador aclara:

En los últimos años me he preguntado con frecuencia ¿quiénes tienen la potestad para hablar de lo fotográfico? Intuyo que, sin mucho debate conceptual o metodológico, la respuesta obvia pasa por delimitar el terreno de la reflexión desde la perspectiva de teóricos, historiadores del arte, especialista en comunicación, etc.; rara vez se espera un aporte teórico del mismo autor fotográfico, su tarea es producir las imágenes, no reflexionar sobre ellas...” (Schlenker 2013, 15-16).

A manera de conclusiones podemos decir, que después de realizar un análisis en archivos y bibliotecas, hemos constatado grandes falencias en las publicaciones que han abordado el tema de la fotografía en Ecuador y más específicamente en Quito. Si bien, como ya expresamos a inicios de este capítulo existe un patrimonio escrito que trata directa e indirectamente la temática fotográfica en el país, el mismo se encuentra disperso y no ha sido sistematizado, de manera que permita hablar de una historiografía del surgimiento, desarrollo y afianzamiento de la práctica fotográfica ecuatoriana.

Por otro lado, las investigaciones y publicaciones que se recogen acerca de la temática tratada se enfocan generalmente desde la historia, metodología que habitualmente utiliza la imagen como apoyo visual al texto histórico; incluso en los casos que se propone una “historia a través de las imágenes”, la mayoría de las veces éstas se encuentran únicamente en diálogo con patrones socio históricos, soslayándose la mirada del fotógrafo, y ciertas circunstancias de su vida que pueden permear la imagen fotográfica. Sin embargo, la falencia de los estudios sobre la fotografía en Ecuador, lo que también aplica para Quito, es precisamente debido a los escasos estudios en donde se hace análisis visual y teórico de las fotos, poniéndolas en diálogo, además del contexto histórico, con sus espacios de circulación y consumo, analizándolas al mismo tiempo, como entes autónomos, articuladores de memoria histórica e imaginarios y representaciones sociales.

En otro orden de cosas aflora también un vacío en el conocimiento sobre la vida y obra de ciertos fotógrafos que parecen haber sido olvidados en estas publicaciones, pero que tuvieron una labor interesante en su momento como cronistas sociales de sus épocas, en ese caso se encuentra Guillermo Illescas. De ahí que, en sentido general, lo que

pretendemos con este trabajo de tesis es aportar un estudio sobre las imágenes fotográficas de Illescas, para demostrar la coexistencia de otras miradas dentro del ámbito fotográfico de inicios del siglo XX quiteño, que independientemente de no ser conocidas ni consagradas, aportan información valiosa y única sobre la sociedad capitalina en su primera etapa de modernización.

Este trabajo de tesis es una parte, quizás minúscula, de ese gran cuadro que pugna por articularse en una historia social y visual del desarrollo y evolución de la práctica fotográfica en el Ecuador; una historia que debe armarse, no solamente con los grandes nombres de la fotografía Ecuatoriana del siglo XX; dígase José Domingo Lasso, Ignacio Pazmiño; Remigio Noroña, Luis Pacheco entre muchos otros cuya vida y obra es conocida gracias al empeño de coleccionistas públicos y privados, así como por la impronta que sus imágenes dejan para la posteridad del país.

Estamos hablando de sacar a la luz la mirada de muchos otros, sumergida en el silencio sempiterno de los tiempos y de los archivos. En este caso se encuentra Guillermo Illescas, de quien se sabe poco o nada y cuyas fotografías, parecen no haber sido tomadas muy en cuenta a la hora de elaborar las grandes publicaciones sobre esta temática en el Ecuador; sin embargo, sus imágenes también transparentan una visualidad que lleva implícita un imaginario particular, en este caso, el Quito de inicios del siglo XX; microhistorias de una lente ávida de captar esa urbe en transición a un mundo modernizado, fotografías que ponen al descubierto las mentalidades, los imaginarios y las cotidianidades de su autor y sus congéneres.

Capítulo 3

Marco teórico – metodológico. Fotografía como registro, huella, documento y memoria.

Este capítulo de reflexión teórico- metodológica aborda los principales conceptos por los que discurre esta investigación; así como los métodos investigativos que son empleados como herramientas para la obtención de información respecto a la temática en cuestión. Es importante hacer la salvedad, de que estos conceptos serán tratados en función del marco cronológico con que se trabaja en la tesis - primeras tres décadas del siglo XX - , de esta manera el debate está ubicado y debidamente contextualizado en los imaginarios y usos sociales de la fotografía para esos años, lo cual permite un anclaje más certero de la discusión teórica. Por lo tanto, no constituyen intereses de esta investigación, discusiones posmodernas, que de alguna manera separen y escindan la fotografía de su vínculo documental con la realidad.

Para este abordaje teórico se establecen ciertas relaciones entre algunos conceptos que permiten ordenar el discurso. La primera analogía considera la fotografía como documento, huella y registro, esto nos remite a un examen de la foto desde su relación con la historia, la memoria y el archivo. Por otro lado, se resalta a la fotografía como hecho social, teniendo en cuenta sus usos sociales y su impronta en los imaginarios socioculturales de la época y la vida cotidiana en Quito a inicios del Siglo XX.

La metodología a seguir apuesta por utilizar la foto de archivo para establecer una especie de contraste - a través del análisis de la imagen - entre las fotografías y las fuentes históricas, y, de esta manera establecer conclusiones que permitan hacer observaciones acerca de cómo la cotidianidad de un contexto específico, estuvo presente o no en los imaginarios del mismo.

Tomando como eje central la premisa de que: “Cada época, o cada investigador, pueden proponer nuevas preguntas a los datos históricos, o puede llevar a la luz nuevos niveles de facticidad” (Thompson 1981, 70): Los resultados obtenidos en esta investigación pueden arrojar señales interesantes sobre las maneras de pensar y representar el Quito de principios de siglo XX: al considerar la imagen como documento histórico- visual, pueden aflorar indicios sobre el pasado, que no fueron considerados por la “Gran Historia”, preocupada más por batallas y próceres que por la cotidianidad.

En este sentido la Escuela de los Anales¹⁴ abrió un campo de estudio inmenso; como bien definiera Peter Burke (1993); Los Anales constituye la primera revolución historiográfica de la historia, que permitió no sólo que se escucharán las voces de los silenciados por la historiografía arcana y tradicional, sino que legitimó nuevas fuentes para la construcción de la historia, como los testimonios orales y las propias fotografías. Siguiendo este pensamiento podemos aseverar que esta investigación se ampara en el paradigma de la microhistoria, en tanto teoría deudora de la nueva historia, que propugna una reducción de escala a la hora de interpretar los procesos; o sea, partir de lo micro para llegar a lo más general: “La microhistoria en cuanto práctica se basa en esencia en la reducción de la escala de observación, en un análisis microscópico y en un estudio intensivo del material documental” (Levi 1996, 122).

Por tanto esta investigación se articula desde la producción fotográfica de Guillermo Illescas y sus imágenes sobre lo que acontecía en Quito en las primeras décadas del siglo XX, intentando desde dicha arista, comprender cómo se movían los imaginarios y las representaciones de los miembros de una sociedad, inserta en un incipiente proceso de modernización; imaginarios y representaciones que nunca fueron recogidos en las historias oficiales de corte económico o político. De ahí que esta investigación, desde una pequeña y específica escala, “se propone (...) como un modo de captar el funcionamiento real de mecanismos que, en un nivel “macro”, dejan demasiadas cosas sin explicar” (Levi 2004, 65).

3.1. La fotografía: Su valor documental.

La fotografía constituye el eje articulador del proceso visual que se analiza en esta investigación, en tanto la imagen deviene, durante todo el siglo XX, como uno de los atributos fundamentales y modernos para apropiarse y conocer la realidad. Según palabras de Susan Sontag: “una sociedad llega a ser moderna cuando una de sus actividades principales es producir y consumir imágenes” (Sontag 2005, 215-216).

Boris Kossoy, por su parte, asevera que: “Desde los albores del siglo XX, el mundo se vio poco a poco sustituido por su imagen fotográfica” (Kossoy 2001, 22). A la vez el

¹⁴ La Escuela de los Anales es una corriente historiográfica que ha rectorado prácticamente toda la historiografía francesa del siglo XX, la corriente fue fundada por Lucien Febvre y Marc Bloch en 1929, extendiéndose rápidamente por toda Europa. La principal característica de esta tendencia historiográfica es haber desarrollado una historia que ya no se interesa por los acontecimientos políticos y las grandes personalidades de la Historia Contemporánea, sino por los procesos y las estructuras sociales. De ahí que los temas de la historia se ampliarán y diversificarán desde nuevos campos como la geografía, la cultura, la psicología, la demografía, la etnografía y otros.

sociólogo francés Pierre Bourdieu en su libro: *La fotografía un arte medio* (2003), introduce la idea, desde un análisis socio- clasista, de que la impronta de la foto ha sido tan grande, que la misma se ha ido introduciendo en los rituales sociales, familiares y cotidianos con gran celeridad: “la fotografía se inscribe en el circuito de intercambios ritualmente impuestos” (Bourdieu 2003, 59); por lo cual es innegable que desde hace ya mucho tiempo el acto fotográfico está inmerso en nuestras vidas personales y públicas, como una práctica a través de la cual, sea cual fuere el contexto, pretendemos dejar constancia de nuestro paso por la vida.

Quizás estas reflexiones deban comenzar por una cuestión sustancial a la hora de enfrentar el valor documental de la fotografía. A lo largo de la historia, los historiadores, han empleado las imágenes como apoyo visual de sus textos, cosa recurrente, que incluso, en alguna medida persiste hasta hoy día; sin embargo, la imagen (en este caso nos referimos particularmente a la fotográfica) más que apoyatura ha devenido actualmente con una fuerza documental increíble, debido a que no sólo se toma en tanto grafía, sino que se ha comenzado a estudiar su valor histórico intrínseco, expresado en esa capacidad de la foto para portar significados contextuales específicos.

Los historiadores se han valido de las imágenes, en general, para ilustrar con ellas los textos históricos producidos sobre períodos determinados de la historia. Sin embargo, hoy día, debido a que el campo de esa disciplina se ha ampliado al examinar las mentalidades, la vida cotidiana, las relaciones de género y de las minorías, entre otras áreas... (Dorotinsky s/f, 117)

Un aspecto interesante sobre este punto es la conceptualización que hace Peter Burke (2005) sobre las imágenes como **vestigios** importantes en la construcción de la historia; al referirse a ello, Burke echa por tierra la clásica idea del documento histórico, única y exclusivamente como texto escrito: “...vestigios designaría los manuscritos, libros impresos, edificios, mobiliario, paisaje (...), y diversos tipos de imágenes: pinturas, estatuas, grabados, o fotografías” (Burke 2005, 16). Esta idea de Burke suscribe la validez de las fotografías para realizar análisis de tiempos pasados a través de la deconstrucción de sus motivos, lo que metodológicamente es un objetivo primordial de este trabajo, pues “al igual que los textos o los testimonios orales, las imágenes son una forma importante de documento histórico” (Burke 2005, 17).

Al referirse a la imagen y potencialmente a la fotográfica, Hans Belting introduce una dualidad interesante cuando plantea que en el acto fotográfico:

... la imagen se entiende ya sea como un fragmento que la cámara arrancó al mundo, o bien como el resultado de una técnica aplicada al aparato fotográfico (...) En un caso, la imagen es un rastro del mundo; en el otro, una expresión del medio que la produce” (Belting 2007, 263).

Esta investigación toma como base la premisa de Belting que se refiere a la foto como rastro, precisamente porque se mueve en el campo epistemológico de la imagen fotográfica de Guillermo Illescas, concebida como huella, o índice de un determinado fenómeno social, en este caso, el proceso de la primera modernidad quiteña y algunos fenómenos asociados a ella.

3.1.1 La cuestión del referente como concepto interesante en la relación foto – historia.

Siguiendo la idea de que la fotografía constituye un rastro de algo que tuvo una existencia física y social, se introduce la cuestión de “ese algo”, como elemento importante para entender el acto fotográfico, y ese algo es lo que denominaremos de ahora en adelante *referente*. Siendo así en este primer acápite el nodo conceptual de la discusión teórica versará fundamentalmente alrededor de la cuestión del referente y sus vínculos con la imagen fotográfica, pues es precisamente esa relación de reflejo entre la foto y el referente lo que hace de la primera un documento histórico interesante, o sea, esta “peculiaridad de la fotografía, es decir el hecho de cargar en sí misma y de manera autónoma la imagen reflejada de su referente (la primera realidad), la diferencia en esencia de las demás fuentes históricas, incluidas las tradicionales fuentes pictóricas” (Kossoy 2001, 59)¹⁵. Según Hans Belting (2007) sólo en su relación inmediata con el referente, la fotografía adquiere ese carácter documental, de huella y/o índice, ese que

¹⁵ Cuando Boris Kossoy (2001) se refiere al referente en su carácter de primera realidad, está distanciándolo conceptualmente de la imagen fotográfica como registro visual modulado por la mirada del fotógrafo y cuestiones relacionadas con la producción de la foto, que no forman parte objetiva de un real, pero que sí confluyen a la hora del acto fotográfico. El referente entonces no es más que lo que nos es dado de manera palpable y objetual, aquello que está en el mundo y que tiene una existencia que podemos constatar en su aquí y ahora; en tanto la imagen es el reflejo que hará perdurar ese referente para la posteridad. De ahí que haya una dualidad en la foto, que como bien expresa Kossoy, se explicita en esa relación existente en toda fotografía, entre materia y expresión. En el caso particular de esta tesis existe una relación proporcional entre la iconografía de las fotografías tomadas por Guillermo Illescas a principios del siglo XX y todo un contexto de procesos modernizadores que permearon las representaciones e imaginarios de ciertos sectores sociales acerca de la vida urbana en sentido general. Es por ello que creemos que la cuestión del referente es vital para entender los procesos visuales y viceversa.

nos interesa explorar en nuestra investigación, en tanto constituye el asidero teórico – metodológico que nos permitirá enfrentar las fotografías como objeto de estudio, con el contexto histórico, político y sociocultural en el que fueron producidas.

Pero la fotografía únicamente adquiere este significado en su búsqueda de rastros cuando, persigue la realidad de las cosas y nuestras experiencias con las cosas. La referencia de la que pueden ser portadoras las imágenes fotográficas pierde su significado cuando han perdido su significado las cosas con las cuales pretendemos apropiarnos del mundo. La pérdida del referente, como ocurre en el empleo actual de la fotografía, tiene su origen en nosotros mismos, pues mientras tanto preferimos soñar con mundos incorpóreos, y acaso también con sombras del tipo de las que ya no requieren de cuerpo para existir (Belting 2007, 267)

En relación con la cuestión del referente nos ampararemos fundamentalmente en dos autores claves, cuyas reflexiones abordan estos argumentos; nos referimos a Philippe Dubois y Roland Barthes, pues ambos analizan el asunto de los nexos entre la foto y lo fotografiado; el primero desde una visión más social, en tanto que el segundo lo hace desde una perspectiva que frisa la histórica y la hermenéutica.

Roland Barthes asevera en su libro, *La cámara lúcida*, que “la Fotografía lleva siempre su referente consigo, estando marcados ambos, por la misma inmovilidad amorosa o fúnebre, en el seno mismo del mundo en movimiento” (Barthes 1990, 33). De ahí que la foto resulta ser un instrumento contundente para el análisis de los fenómenos sociales, precisamente por ese carácter de huella que impone a la imagen. En este sentido es que se ha decidido tomar la fotografía como documento que permite ordenar una memoria a nivel del discurso visual, que dé cuenta de un proceso sociocultural determinado; en este caso particular, cuáles fueron esos cambios que experimentó la ciudad de Quito, sus espacios y sus ciudadanos con el arribo de la primera modernidad.

El otro autor interesante que analiza las particularidades del acto fotográfico en consonancia con el momento histórico en que éste se desarrolla es Philippe Dubois. Dubois canaliza su análisis en tres tiempos: “La fotografía como espejo de lo real (discurso de la mimesis); la fotografía como transformación de lo real (el discurso del código y la deconstrucción) y la fotografía como huella de un real (el discurso del índice y la referencia)” (Dubois 2008, 22-23). Esta tríada que compila cuestiones relacionadas

con el realismo, el valor documental de la foto, así como su interpretación, es interesante y útil para nuestro marco teórico y metodológico, porque recoge en muchos sentidos el funcionamiento de la imagen fotográfica en Quito para las primeras décadas del siglo XX, o sea, como mecanismo para perpetuar la memoria social, y además ofrece una perspectiva hermenéutica que es útil para el acápite metodológico en donde se propone llevar a cabo un análisis de la imagen fotográfica.

Retomando a la foto como hecho mimético en tanto espejo de lo real, Dubois aborda el acto fotográfico desde sus concepciones genésicas, las cuales aseguraban que la fotografía, “solo es percibida por el ojo ingenuo como un “análogo” objetivo de lo real” (Dubois 2008, 22). Esta reflexión, aún cuando hoy tenemos pleno conocimiento de que tomar una foto no es un acto ni ingenuo ni enteramente objetivo o realista, se la considera en esta investigación como referencia a un imaginario sobre la fotografía, que en gran medida existía en Quito para los inicios del siglo XX, momento durante el cual las fotos constituían primariamente registros importantes de eventos, personajes y otras instancias de la cotidianidad sociopolítica y cultural. Por ello en el caso de estudio particular que nos ocupa; las fotografías de Guillermo Illescas serán analizadas como documentos visuales de época, puestas en diálogo con la sociedad que retrataban.

La segunda proposición de Dubois se refiere a lo contrario de la primera, en tanto analiza la fotografía como un elemento de transformación de la realidad social, refiriéndose a la misma como un ente codificado cultural e ideológicamente, es en este sentido que; “la imagen fotográfica no es un espejo neutro sino una herramienta de transposición, de análisis, de interpretación, hasta de transformación de lo real” (Dubois 2008, 22). Este particular se enrumba mucho más por la arista metodológica de esta tesis en tanto es uno de los objetivos de la misma; pues si bien contextualmente, y como ya se ha reiterado, en este lapso de tiempo la imagen era vista primariamente como equivalente objetivo de lo real, el análisis que se propone sobre las fotografías de Illescas, busca interpretar y/o decodificar, a través del motivo fotografiado por el artista y su circunstancia, cómo se movían sus imaginarios acerca del proceso social en Quito durante la llamada primera modernidad, e indagar acerca del modelo cultural contenido en estas fotos, con el fin de establecer nexos entre el fotógrafo, lo fotografiado y la cotidianidad sociocultural quiteña para esos años. Este posicionamiento semiótico del autor también entraña una postura antropológica con respecto a la imagen, en relación a esto Dubois plantea que:

luego de los análisis semióticos, las consideraciones técnicas ligadas a la percepción y las deconstrucciones ideológicas[**las cuales serán tomadas en consideración para el análisis de la imagen fotográfica de Illescas**], aquí tenemos declaraciones determinadas por los usos antropológicos de la foto que muestran que la significación de los mensajes, esta de hecho culturalmente determinada, que no se impone como una evidencia para todo receptor, que su recepción requiere de un aprendizaje de los códigos de lectura (Dubois 2008, 40).

Esta segunda noción que apela a revelar la fotografía como un elemento codificado cultural y socialmente, resulta muy oportuna para los análisis propuestos en esta investigación, en tanto la misma toma el imaginario y los usos sociales de la fotografía en la sociedad quiteña de inicios del siglo XX, como rasero histórico, para introducir una lectura más acertada de la imagen, acorde con los paradigmas y visiones del momento histórico concreto. En suma, podemos hablar de que esta segunda propuesta de Dubois, implica una acción metodológica destructora de la imagen fotográfica, y nos acerca al abordaje hermenéutico de este trabajo, que será desarrollado más adelante en el acápite metodológico.

La tercera noción resaltada por Dubois es aquella que propone un principio genésico en la fotografía; la noción de *índex*: “la imagen fotográfica se vuelve inseparable de su experiencia referencial, del acto que la funda. Su realidad primera no dice nada más que una afirmación de existencia. La foto es ante todo *índex*. Solamente luego puede volverse semejanza (*ícono*) y adquirir sentido (*símbolo*) (Dubois 2008, 52). Esto refuerza la idea de la foto como huella de un real, o como también define el propio Philippe Dubois: “representación por contigüidad física del signo con su referente” (Dubois 2008, 43).

Esta tesis se ampara principalmente en los tres estratos epistemológicos propuestos arriba por Dubois, en tanto las imágenes de Guillermo Illescas serán tomadas; en primer lugar, como un *índex* social que da cuenta de un período de cambios y en segundo lugar como símbolos, imaginarios y construcciones a decodificar, en aras de observar las principales categorías simbólicas que permiten al fotógrafo jerarquizar y organizar el mundo social que le circunda; así como recapacitar sobre la huella de su discurso fotográfico en el impulso y legitimación de una ideología de progreso y modernización a principios del siglo pasado en la sociedad quiteña.

Como ya se ha mencionado, esta concepción del acercamiento (ya sea mimético o no) de la foto con la realidad, es capital en el análisis teórico de esta investigación y no en balde fue esbozada arriba la idea de Barthes (1990) al respecto, cuando habla también de que la fotografía lleva siempre a su referente con ella, unidos por lazos objetivos que la anclan de muchas maneras a la realidad circundante y retratada. El autor reconoce este impulso hacia lo objetual y lo llama; fatalidad fotográfica, en tanto “no hay foto sin algo o alguien” (Barthes 1990, 34). Esta idea justifica en gran medida por qué la investigación se ampara en la imagen fotográfica para articular un análisis del proceso social para inicios del siglo XX en Quito, precisamente por ese carácter de la foto, que la cohesiona indisolublemente con el objeto, situación o persona que capta.

Resumiendo las posturas anteriormente expuestas, tanto por Barthes como por Dubois, puede decirse que ambos autores, más que entrar en la discusión bizantina del carácter objetivo o construido del acto fotográfico y por ende de la foto obtenida, se centran en la relación objetiva del fotógrafo, la foto y el motivo fotografiado, este último como referente real que traza algo que objetivamente fue captado; pues como certeramente señala Roland Barthes; “en la fotografía una pipa es siempre una pipa, irreductiblemente” (Barthes 1990, 33). Con esto no queremos insinuar que las fotografías de Illescas eran calco de su época, pero si estamos proponiendo un corpus teórico – metodológico, que referencie las mismas como documentos visuo –sociales en cuyas trazas se evidencie los imaginarios, las ideologías y las construcciones simbólicas de una época.

El propio Dubois refuerza su postura sobre la cuestión de la relación foto – referente, suscribiendo una idea de Barthes acerca del referente fotográfico y su realismo: “yo llamo “referente fotográfico “no a la cosa facultativamente real a lo que remite una imagen o un signo sino a la cosa necesariamente real que fue colocada ante el objetivo y a la falta de la cual no habría fotografía” (Barthes en Dubois 2008, 47); idea que se refiere claramente a la fotografía como un fenómeno dual entre lo real y lo histórico, lo cual refuerza de alguna manera, el hecho de su carácter documental. Siendo así, los referentes o motivos tomados por Illescas en sus imágenes también constituyen unidades de análisis interesantes para abordar el contexto histórico, político y social de las tres primeras décadas del siglo XX en Quito.

3.1.2 La fotografía, entre la realidad o la ficción.

A lo largo de la historia de la fotografía se ha suscitado una interesante discusión acerca del carácter real o no de la foto, en este sentido, es importante resaltar una vez más, que para el rango de tiempo y la ubicación espacial de esta investigación, o sea, las tres primeras décadas del siglo XX quiteño, los usos sociales de la fotografía y su estética¹⁶ se circunscribían en su mayoría a funciones de carácter documental, vinculadas al retrato, la prensa y la actividad socio-cultural en sentido general, existiendo una sólida correlación entre lo retratado y su huella impresa. Sobre estos usos versará teóricamente la investigación que se propone, o sea, en franca consonancia con esta función del acto fotográfico en el marco cronológico a desarrollar.

Sin embargo, queremos aclarar que aún cuando el uso de la fotografía en este rango de tiempo se vincule de manera directa con su carácter documental, estamos conscientes que el acto fotográfico no es un hecho eminentemente objetivo, sino que está permeado por aspectos culturales y subjetivos que van desde la mirada del fotógrafo hasta la construcción de la imagen por parte de él mismo, para reforzar o transmitir una determinada idea, aspectos que no demeritan en modo alguno el hecho de que las cosas captadas por la cámara existieron, estuvieron allí y formaron parte de una realidad, constituyendo un testimonio de la misma. Estos aspectos subjetivos no serán eliminados de la investigación, sino que se articulan metodológicamente, según convenga, en el capítulo IV, que versará sobre el objeto de estudio y su correspondiente análisis. Siguiendo este punto de vista resulta interesante esbozar lo que Daniel Escorza Rodríguez señala en su libro, *Fotografía e Historia. Un modelo para armar*:

Desde su invención, la fotografía se ha considerado no sólo como un sucedáneo de la realidad, sino como un documento por sí mismo. Tradicionalmente se le ha visto como sinónimo de verdad, de “testimonio irrecusable” o de espejo de la realidad, pero un acercamiento más cabal, nos muestra que, como toda creación humana pasa por la interpretación y por múltiples factores, que la instauran

¹⁶ Cuando hablo de una estética en la fotografía me refiero al concepto brindado por el francés François Soulages (2010) en su libro “Estética de la fotografía”. Soulages analiza que en dependencia del contexto y la función de la foto, la acción del fotógrafo puede de alguna manera influir en el objeto fotografiado y en la manera en que este es captado, creándose una forma de presentar el referente que según el autor puede clasificarse en: estética del reportaje, del retrato, de la puesta en escena, del “eso fue actuado”, de la ficción, del referente imaginario, de la huella y del archivo. Para los objetivos de esta investigación haremos hincapié en las estéticas que se refieren fundamentalmente a los usos de la fotografía en el marco cronológico y espacial a tratar, nos referimos a la estética del retrato, de la huella y del archivo.

como un testimonio, “subjetivo”, puesto que es el sujeto que la crea, quien la dota de una acción o un efecto determinados (Escorza 2008, 5).

Igualmente respecto a estas consideraciones del carácter real o no de la foto conviene analizar lo planteado por Martine Joly, quien al referirse al perfil de la imagen lo hace desde dos significaciones:

O se percibe la imagen como se percibe el mundo mismo y entonces cabe preguntarse en qué nos influiría más que el propio mundo. O bien se trata de una organización filtrada de los datos del mundo, una interpretación, un discurso sobre el mundo (...) y entonces es urgente que nos concienciamos de su funcionamiento semiótico y de sus modalidades interpretativas (Joly 2003, 209).

Evidentemente esta tesis triangula de alguna manera las dos propuestas de Joly, en tanto para una investigación de corte antropológico - visual que frisa la historia, como la que estamos proponiendo, la imagen fotográfica sí está por encima del propio mundo, pues ella en sí, es ese mundo que ya no existe cronológica ni espacialmente. La foto es la única evidencia gráfica del pasado y eso es una condición intrínseca a ella, aun cuando, como también propone Joly, ella funcione como esbozo de un mundo, inmerso en patrones culturales y contextuales que le aportan significados y que es menester decodificar.

3.2. La fotografía y sus cruces con la historia y la memoria.

En el acápite anterior se desarrolló la idea del valor documental de la fotografía, fundamentalmente proponiendo tomar en cuenta las características de los usos de la foto en la sociedad quiteña de inicios del siglo XX, momento para el cual la función principal del fotógrafo, como ya se ha iterado, era dejar huella gráfica de una circunstancia social en franco ambiente de modernización, función de suma importancia, porque como bien nos dice Boris Kossoy: “Desaparecidos los escenarios, los personajes y los documentos, a veces sobreviven los documentos”(Kossoy 2001, 23)

Siendo así podemos hablar de un perfil documental de la fotografía, establecido en virtud de su relación socio-referencial con la cotidianidad, de la cual deja constancia, convirtiéndose en huella y/o traza de la misma, o como bien analiza Kossoy; esa segunda vida de la foto: “perenne e inmóvil, preservando la imagen – miniatura de su

referente: reflejos de existencias / ocurrencias, conservados congelados por el registro fotográfico”(Kossoy 2001, 23); nos remite al carácter histórico de la foto, por cuanto en su imagen se contiene, “un fragmento determinado de la realidad registrado fotográficamente” (Kossoy 2001, 38).

Un aspecto interesante a manera de exordio, que es importante resaltar, es el hecho del papel que ha jugado la fotografía a lo largo de la historia, y cuáles han sido sus usos por parte de los historiadores. Al respecto Daniel Escorza Rodríguez (2008), refuerza las diferencias “entre aquellos que hacen historia con fotografías y los que hacen historia a partir de las fotografías” (Escorza 2008, 11). La primera propuesta se refiere al caso en que la fotografía sirve como mero apoyo visual a los volúmenes históricos, en tanto “un discurso hecho por especialistas es aderezado, literalmente, con fotos, con el propósito de hacer atractiva la publicación a los ojos de los potenciales lectores (Escorza 2008, 11).

Por su parte la segunda propuesta valida los postulados teóricos y metodológicos de esta tesis, en tanto propone la autonomía gnoseológica de la foto, o sea, “cuando las fotografías por sí mismas generan un discurso histórico en el que se plantean preguntas y problemas, y son consideradas como un testimonio tan valioso como una carta, un diario de guerra o una serie de textos “(Escorza 2008, 11). En tal sentido, continúa el autor; “se toma la fotografía como instrumento de investigación. Imagen con un valor documental que puede usarse para estudios en diferentes disciplinas” (Escorza 2008, 11). Precisamente, y basándonos en ese valor documental que hemos reiterado en varios momentos de esta tesis, la presente investigación propone articular una metodología de trabajo que toma las imágenes fotográficas de Guillermo Illescas como instrumentos investigativos, a través de los cuales podrá establecerse un discurso histórico – social.

La presente investigación también se sustenta teóricamente en las relaciones que se establecen entre el oficio de la fotografía y los procesos históricos, teniendo como sustento las ideas del teórico Boris Kossoy (2001), quien ha realizado estudios sobre el tema. Kossoy analiza la fotografía como fuente histórica, y fundamentalmente para esta tesis suscribimos su idea; de que la fotografía es un artefacto que contiene un fragmento determinado de la realidad impreso en su grafía. Kossoy asevera que este artefacto posee en sí una dualidad interesante; por un lado nos ofrece indicios sobre elementos constitutivos de la imagen tales como el asunto, el fotógrafo, la tecnología entre otros,

por otro lado recoge un inventario de indicios acerca del espacio – tiempo retratado (Kosoy 2001, 38).

A efectos de estas reflexiones dicha idea resulta clave, fundamentalmente en su segunda proposición, pues uno de nuestros principales objetivos metodológicos es precisamente coleccionar (archivo) y analizar (métodos de análisis de la imagen fotográfica), cuáles son aquellos indicios (íconos) en las fotos de Guillermo Illescas, que nos ofrecen información visual de una época en la cual la capital ecuatoriana está atravesando por una serie de cambios y transformaciones, nos referimos a esa primera modernidad de la cual ya hemos hablado en el primer capítulo. De modo que nos parece sumamente importante la idea con que Kosoy enfrenta el acto fotográfico desde su vinculación con la historia, como documento y artefacto, en tanto nos ayuda a visualizar las fotografías de Guillermo Illescas como textos visuales históricos, importantes para comprender su contexto desde otra arista que se distancia de la historiografía clásica. “El artefacto fotográfico a través de la materia (que le da cuerpo) y de su expresión (el registro visual en él contenido) constituye una fuente histórica” (Kosoy 2001, 38).

En esta investigación aunque no dejaremos completamente de lado la cámara como artefacto técnico, nos centraremos fundamentalmente en analizar la foto desde la expresión contenida en ella, expresión que es denotativa no sólo del momento histórico sino también de la mirada del fotógrafo, al respecto nos gustaría suscribir la idea de Kosoy cuando plantea observar al fotógrafo como un filtro cultural:

La elección de un aspecto determinado – es decir, seleccionado de lo real, con su respectivo tratamiento estético –, la preocupación por la organización visual de los detalles que componen el asunto, así como el aprovechamiento de los recursos ofrecidos por la tecnología; todos éstos son factores que influyen decisivamente en el resultado final, configurando la actuación del fotógrafo como filtro cultural (Kosoy 2001, 35).

En este sentido estamos proponiendo considerar la mirada de Illescas como parte, tanto de su proceso fotográfico; como hija de su época y cultura, por ende, se inserta en una determinada tendencia dentro de la fotografía en Quito para los inicios del siglo XX; cuestiones que son de suma importancia, no solamente para adentrarnos en las particularidades de sus fotos, sino también para poder descubrir desde sus patrones

compositivos y motivos seleccionados en las fotografías, el espíritu de época¹⁷ latente en su mirada y por supuesto en sus imágenes fotográficas; pues como asevera Kossoy: “El registro visual documenta, por otro lado, la propia actitud del fotógrafo frente a la realidad; su estado de espíritu y su ideología acaban transparentándose en sus imágenes, particularmente en aquellas que él realiza para sí mismo como forma de expresión personal” (Kossoy 2001, 36).

Kossoy, plantea dos vertientes teórico – metodológicas a la hora de enfrentar la fotografía como objeto de estudio; la primera da cuenta de un estudio en el plano de la **historia de la fotografía**, en tanto la otra en el de la **historia a través de la fotografía** (Kossoy 2001, 43). Esta investigación, aún cuando sus aportes también se registren de alguna manera en la historia de la fotografía quiteña, va mucho más encaminada a realizar contribuciones evidenciadas desde la historia, tomando la fotografía como eje visual connotativo de procesos socio-históricos, pues nuestra metodología remite, “al empleo de la iconografía fotográfica del pasado, (...) como medio de conocimiento visual de la escena pasada y, por lo tanto, como una posibilidad de descubrimiento (Kossoy 2001, 43).

Por tanto para Kossoy las fotografías son documentos interesantes de los cuales se puede extraer información del pasado, debido a la materialidad de su relación con el referente; de esta manera la presente investigación observa las fotografías de Guillermo Illescas como tal y nuestra metodología (que será profundizada en el epígrafe siguiente) estará encaminada a desarrollar el proceso hermenéutico a través de cual se validará dicha proposición.

A partir del contenido documental que encierran, las fotografías que retratan diferentes aspectos de la vida pasada de un país son importantes para los estudios históricos concernientes a las más diferentes áreas del conocimiento. Esas fuentes fotográficas tomadas como objeto de un previo examen técnico –

¹⁷Cuando nos referimos al término **espíritu de época**, no lo hacemos de manera arbitraria, sino suscribiendo el concepto aportado por el sociólogo cubano Emilio Ichikawa Morín (1998), quien en su texto: *La escritura y el límite*, lo define como: “... estilos, maneras, ademanes, que no son más que construcciones compartidas del intelecto humano y que, por determinadas razones, logran imponerse en un contexto cultural. (...) Espíritu de época no significa ya simplemente los límites en que una época puede desplegar su pensamiento, sino los límites construidos que los propios hombres suponen que constituye su horizonte mental” (Ichikawa, 1998: 78-79). Por ello cuando hablamos de que las fotografías de Illescas denotan un espíritu de época, nos referimos a que objetivamente son hijas de ciertos y determinados usos, visiones y patrones culturales propios de un determinado contexto histórico y sociocultural y por ende constituyen documentos particularmente interesantes para el análisis del mismo.

iconográfico e interpretativo, se prestan definitivamente, para la recuperación de las informaciones (Kossoy 2004, 44)

Consecuentemente con las ideas de Boris Kossoy, otros autores han hablado de la relación de la imagen con la historia; por ejemplo, el caso de Peter Burke (2005) resulta muy interesante, en su libro; *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, aun cuando se refiere a la imagen en sentido general, aborda cuestiones interesantes relacionadas con la fotografía como articuladora de información histórica. Burke plantea que las fotos son particularmente interesantes para comprender y dar testimonio de la cultura material del pasado (Burke 2005, 28), lo cual también resulta un asidero teórico- metodológico interesante a efectos de esta investigación, por cuanto las fotos de Guillermo Illescas fueron tomadas en un momento de cambios dentro de la cultura material quiteña, cambios y transformaciones a nivel urbanístico y estructural que se insertan en un contexto de incipiente modernización, que no escapa al ojo del fotógrafo.

Burke también desarrolla la idea de que las imágenes son “particularmente valiosas para la reconstrucción de la cultura cotidiana” (Burke 2005, 101); cuya dinámica puede observarse en las fotografías de Illescas, pues precisamente y debido a las bondades de la técnica fotográfica a inicios del siglo XX, se logran equipos más portátiles, que permiten a los fotógrafos salirse del estudio e incursionar en las calles u otros espacios abiertos a los que acudían los distintos estratos de la sociedad. En nuestro caso de estudio particular, las imágenes recogidas dan exacta cuenta de este fenómeno, por ello constituyen fuentes importantes en la comprensión de ciertos acontecimientos ubicados en la vorágine urbana quiteña de inicios del siglo XX.

En este sentido como bien expresa Peter Burke: “Las imágenes tienen un testimonio que ofrecer acerca de la organización y la puesta en escena de los acontecimientos grandes y pequeños” (Burke 2005, 177), en el caso de la imagen fotográfica ese testimonio se hace mucho más objetivo, por ello hemos elegido la fotografía como elemento epistemológico para ofrecer vestigios, informaciones y evidencias visuales sobre el pasado, defendiendo la idea que hemos estado esbozando en este acápite y que refuerza a la foto como documento visual, histórico y social, eficaz para comprender otros tiempos.

Evidentemente si estamos hablando de la fotografía de época como fuente documental de la historia, inmediatamente nos remitimos también a la concepción de la foto como articuladora de memoria social e histórica, o sea, estamos hablando de que las imágenes fotográficas también constituyen un recurso mnemotécnico importante, que permite recordar y reconstruir momentos pasados, pues una fotografía puede constituir el vestigio visual último de algo, antes que desaparezca. En este sentido estamos pensando la imagen visual, (en este caso la foto), como memoria construida y a su vez, “como recurso para la investigación en el proceso de obtener y construir datos sobre el pasado (Jelin 2002, 63).

Fundamentalmente cuando los acontecimientos o las cosas ya no existen en el presente y se apela a la imagen fotográfica por su carácter de reflejo de lo real, la foto se convierte en memoria impresa, ya que ésta lleva implícita el acto del recuerdo; fotografiamos para recordar y apresar los momentos en un soporte bidimensional, pues como bien asegura Joan Fontcuberta en su texto *El beso de Judas*: “Eres lo que recuerdas. Tanto nuestra noción de lo real como la esencia de nuestra identidad individual dependen de la memoria. No somos sino memoria. La fotografía, pues, es una actividad fundamental para definirnos” (Fontcuberta 2001, 42).

De ahí que este trabajo también apela a la condición escópica del acto fotográfico y a su concepción como definición visuo-espacial de una época, sus anhelos y miedos, sus adelantos y retrocesos y por supuesto, en el caso que nos ocupa, su tránsito hacia la modernidad y la modernización. Las fotos de Illescas encarnan lo que una parte de la sociedad Quiteña y él mismo, como parte de ella, querían recordar; la memoria de una urbe en la que comenzaban a gestarse los vestigios de un incipiente desarrollo tecnológico y sociocultural.

3.3. Hacia una metodología entre la foto, la historia y el archivo.

Antes de comenzar a esbozar el esquema metodológico de este trabajo, es menester realizar algunos comentarios con relación a la muestra que ha sido seleccionada para articular la investigación que se lleva a cabo. Las fotografías que serán analizadas pertenecen al fotógrafo Guillermo Illescas, cuya producción fotográfica se enmarca fundamentalmente entre las postrimerías del siglo XIX y las primeras décadas del XX en Quito. Dicha colección es parte de las colecciones fotográficas del Archivo Nacional

del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador, las cuales pertenecieron anteriormente al Banco Central del Ecuador.

El fondo de fotografías de Illescas contiene alrededor de unas 150 imágenes con múltiples temáticas recogidas por el lente del fotógrafo en la primera mitad de la década del veinte del pasado siglo. Las fotos están fechadas - según el archivo – específicamente en el año de 1925; sin embargo, como puede parecer inconsistente que la fecha de todas las fotografías tenga el mismo año en su clasificación; se realizó un análisis cronológico más profundo, que, teniendo en cuenta los motivos fotografiados por Illescas, el contexto histórico en que este se desarrolló y los usos y prácticas de la fotografía para estas años, permitió llegar a la conclusión de que estas imágenes pertenecen, sin lugar a dudas, a las tres primeras décadas del siglo XX. De modo que en este trabajo, más que referirnos al año 1925 de manera específica, estaremos hablando de un marco cronológico que fluctúa entre 1900 y 1930.

Entre las fotografías revisadas, hay una cierta variedad de temas, algunas son tomas de la ciudad; eventos públicos que transcurren en la trama urbana; o elementos que denotan cambios de tipo urbanístico en la misma. Ante este extenso volumen de imágenes se hizo necesario, como herramienta metodológica indispensable para ordenar el trabajo, una clasificación temática de las mismas, que a continuación referimos¹⁸.

En un primer bloque (ver anexo 2) tenemos las fotos que reflejan la relación con aquellos dispositivos de modernización que comienzan a interactuar en la trama urbana. En estas fotografías Illescas se enfoca en motivos como el tranvía, los autos y las motocicletas, este interés por representar (hasta cierto punto de manera espectacular) aquellos dispositivos que van irrumpiendo en las calles de la urbe, es perfectamente comprensible en su contexto, en virtud del cambio que debe haber producido a nivel social y urbano la introducción de estos artefactos.

Un segundo bloque de fotografías (ver anexo 3) capta cierta percepción bucólica de la ciudad, una visión romántica con visos de nostalgia que nos habla de un orgullo hacia la urbe desde el punto de vista espacial. Illescas se regodea en una mirada que capta monumentos, plazas, parques, alamedas y calles; enclaves urbanos que conviven con

¹⁸ Es necesario recalcar que por cada uno de estos bloques de fotografías hemos establecido subcategorías temáticas en dependencia de ciertas características comunes de la imagen, esto queda mucho más explícito en el capítulo IV. Por su parte los títulos de las fotos fueron tomados según constan en el pie de página de la fotografía en el archivo.

esa otra ciudad que poco a poco se va modernizando en lo que a tecnología se refiere y que de alguna manera expresa esa dicotomía entre viejo y nuevo, que es característica de la modernidad en Latinoamérica.

La tercera serie de fotografías (anexo 4) capta los rituales de sociabilidad que se van dando en la urbe a raíz de una nueva visión socio-urbana, que obviamente va cambiando la mentalidad de la misma, se trata de rituales de sociabilidad excluyentes, que son protagonizados e impulsados por las élites, lo cual constituía una característica de esta primera modernidad, recordemos que: “Se trataba de una modernidad incipiente, y excluyente a la vez, que se expresaba sobre todo en el consumo y en la secularización de los gustos y costumbres” (Kingman 2008, 49). Esta serie se refiere a la ciudad como enclave social donde transcurren prácticas ciudadanas de tipo político, militar; religiosas y recreativas.

También el lente de Illescas capta una gran variedad de actos públicos como corridas de toros; carreras de bicicletas; partidos de fútbol; desfiles y paradas militares; procesiones religiosas; funerales; ejercicios de equitación; partidos de polo entre otras, que se van alejando de las prácticas cotidianas de la férrea sociedad conventual del siglo XIX. Esta serie de fotos aporta un contenido de lo urbano que va más allá de la máquina o la nostalgia, y tiene que ver con las prácticas ciudadanas de aquellos sectores privilegiados, que con su accionar, habían impulsado ese proceso de modernización, que reconfiguraba en gran medida el rostro de la urbe.

Por último, agrupamos aquellas fotos que dan cuenta de la presencia indígena en la ciudad (anexo 5), estas fotografías marcan el interés de Illescas por recoger el componente nativo y su presencia en los espacios urbanos, fundamentalmente vinculados al comercio de artículos producidos artesanalmente, como tejidos y vasijas. Es importante resaltar que para esta época existe una fuerte afluencia de indígenas a la urbe capitalina, fraguándose una actividad comercial que se mantiene hasta hoy día. Recordemos además que es la época en que se pone en boga el indigenismo, fundamentalmente en la literatura con la Generación del 30¹⁹, la fotografía no fue ajena

¹⁹ Cuando nos referimos a Generación del 30, estamos hablando de una tendencia de profundo trasunto social dentro de la Literatura. Estuvo compuesta por escritores jóvenes, oriundos en su mayoría de Quito y Guayaquil, quienes revolucionaron la narrativa ecuatoriana en los años treinta y cuarenta del pasado siglo, no solamente por lo innovador de su temática, sino también por tratar temas del indigenismo, en donde rescataban las tradiciones y el lenguaje popular de cholos, montubios y otros pueblos nativos del Ecuador. Un ejemplo paradigmático es el escritor quiteño Jorge Icaza con su novela “Huasipungo”.

a esta tendencia y aunque las imágenes no son precisamente parte de una reivindicación sociopolítica del indígena, este último comienza a percibirse como parte del entorno urbano.

Una vez planteadas estas cuestiones de orden metodológico, comenzaremos diciendo que las reflexiones metodológicas de esta tesis se articulan fundamentalmente desde un método que unifica lo histórico y lo hermenéutico, y establece una fusión entre el trabajo de archivo y el análisis de la imagen fotográfica, desde un modelo interpretativo, que trabaja con la lectura de la foto fuera del contexto archivístico, estableciendo una correlación interpretativa con otras fuentes orales y/o escritas, que funcionan como redes de significados y aportan contenidos socioculturales a la foto, y que están por encima de la mera grafía.

Para llevar a cabo el estudio, partimos de la idea inicial sobre el archivo como un reservorio de memoria sociohistórica, en donde la mayoría de las veces, la lógica investigativa se circunscribe a clasificar, datar y compilar información escrita o gráfica, siguiendo patrones que pueden pasar por lo económico, lo político, lo social, o lo geográfico, en dependencia de la función y denominación del archivo. Sin embargo, este trabajo pretende ir más allá de esa memoria “pasiva”, que de alguna manera se resguarda en los anaqueles de estos sitios, como receptáculos de información; trastocando la imagen archivada en un dispositivo activo de memoria, a través de un proceso metodológico que toma a la fotografía de archivo en su relación con el medio exterior; ya sea saliendo del legajo para ser interpelada por otras miradas, o desde la propia instancia del investigador, quien las inserta en una trama investigativa, a través de la cual asumen una posición epistemológica activa: “al interior del archivo las imágenes sufren un reordenamiento que destruye el orden original de modos sutiles: en primera instancia se vuelven archivísticas, al asignárseles números de inventarios y grupos” (Edward y Morton, en Troya 2012, 9).

Siendo así se propone un modelo de análisis para el trabajo de las fuentes documentales, especialmente las fotográficas, que comience por lo que María Fernanda Troya (2012) denomina “un segundo encuentro etnográfico” (Troya 2012, 30), que a pesar de que inicia en los ámbitos del archivo; “implica sacar la fotografía no solo de su anonimato sino de su existencia en tanto imágenes intercambiables, para catapultarlas a una existencia en tanto imágenes particulares” (Troya 2012, 30).

De esta forma nuestro método de trabajo inicia en el archivo, pero su objeto principal es propiciar ese segundo encuentro de las fotografías con otras fuentes, por cuanto “las imágenes, confrontadas con el universo de imágenes existentes por fuera del archivo, pueden revelarnos aspectos inesperados” (Troya 2012, 27). Es así que nuestro método propone, contrastar las fotos encontradas en el archivo bajo clasificaciones técnicas, de contenido u autor, con otros documentos, históricos y/o visuales que puedan poner de manifiesto esa “segunda realidad” de la que también habla Boris Kossoy (2001) y que implica el verdadero lado documental de la fotografía, cuyo sentido, “no reside en el hecho de representar únicamente un “objeto estético de época”, sino en ser un artefacto que contiene un registro visual, formando un conjunto portador de informaciones multidisciplinares”(Kossoy 2001, 115).

La imagen archivada necesita un contexto más amplio y decidir que el del medio archivístico, por ende, sacar del archivo la colección de Guillermo Illescas, propiciando, a través de la propuesta de análisis que presentaremos más adelante, ese segundo encuentro de la foto; implica que, “ toda imagen necesita un discurso alrededor para ser comprendida de manera integral” (Escorza 2008, 5) y precisamente este trabajo pretende articular ese discurso alrededor de las fotos de Illescas, para tratar de acercarnos, a través de ellas, al imaginario visuo-histórico de una época erosionada por grandes cambios socioculturales.

En este sentido proponemos, en primer lugar, articular una serie de pistas que permitan seguir el rastro de la foto en su medio contextual original. En este caso particular se evaluarán las instantáneas de Illescas que fueron encontradas en el archivo, para observarlas en virtud de otras relaciones de tipo histórico, social, urbano, propias del contexto en el que fueron hechas, como por ejemplo, los espacios de circulación, producción y consumo en donde se movían. Para esto nos amparamos metodológicamente en el concepto de “economía visual de la imágenes” ofrecido por Deborah Poole (2000). “...el concepto de economía visual es más útil para pensar en las imágenes visuales como parte de una comprensión integral de las personas, las ideas y los objetos” (Poole 2000, 16). Siguiendo las ideas de Poole: “Utilizo el término economía para aprehender mejor el sentido del entrecruzamiento entre las imágenes visuales y las fronteras nacionales y culturales” (Poole 2000, 16). Para articular nuestra economía visual, en el caso de las fotografías objeto de estudio; primeramente

evaluaremos el contexto de producción de estas imágenes, teniendo en cuenta algunas de las siguientes interrogantes:

- ¿Qué particularidades histórico- sociales regían el contexto de producción de la foto?
- ¿Cuáles eran los imaginarios y representaciones visuales legitimados por la cultura y la sociedad de aquellos años?
- ¿Cómo se comportaba el oficio del fotógrafo y cuáles eran sus nexos con la realidad social que se representaba en la fotografía?

Esta propuesta metodológica nos permite articular lo que Kossoy (2001) denomina “trayectoria fotográfica”; refiriéndose a la historia que hay detrás del documento, que nos habla de un pensamiento de época y unas analogías que se establecen entre este último y la concepción de la imagen fotográfica. Según Kossoy: “Es muy importante que esa trayectoria sea recuperada, porque aportará pistas para el análisis preliminar y la interpretación que le seguirán” (Kossoy 2001, 58).

En segundo lugar, se llevará a cabo un rastreo en la prensa de la época, con el objetivo de advertir si las imágenes circularon en los periódicos del momento, fueron tomadas bajo encargos oficiales o simplemente respondían a inquietudes estéticas particulares del fotógrafo; esta información nos permitirá evaluar el carácter de la foto y algunas de sus particularidades compositivas y contextuales; lo cual también está en estrecha relación con los modos en que se produjeron, circularon y consumieron las fotografías de Guillermo Illescas. Esto último hace referencia directa a la idea de *economía visual* de Poole, y a esa *trayectoria* que también propone Kossoy para articular el rastro de la fotografía en el tiempo. Ambas, sustentada en las instancias socioculturales en que se gestaron dichas imágenes, para ello se dedicó un tópico al oficio del fotógrafo a inicios del siglo XX.

Sobre la base de lo anteriormente expresado, podemos decir que; establecer una economía visual o una trayectoria fotográfica de las imágenes de Guillermo Illescas, implica un trabajo metodológico, que parte del archivo como ente de memoria socio histórica; a través del cual se puede generar conocimiento múltiple, desde la inserción y entrecruzamiento de la foto con el medio social, visuoespacial, e histórico en que fue hecha. En el caso de esta investigación las imágenes dialogan con la sociedad quiteña de inicios del siglo XX, momento en que la urbe comienza a experimentar cambios

sustanciales que históricamente han sido recogidos como un proceso de primera modernidad.

Otro armazón metodológico, y que posee varios puntos de contacto con las propuestas de Poole y Kossoy, es el análisis metodológico, que para el estudio de la fotografía propone el teórico español Javier Marzal Felici (2011). Este autor nos ofrece un método interesante de acercamiento al texto fotográfico, ya que concibe una clasificación estratificada por niveles, conformando una estrategia metodológica que incluye, lo contextual, lo histórico, lo sociológico, lo psicológico, lo iconológico y semiótico, así como también cuestiones relacionadas con la biografía del fotógrafo y la recepción de las imágenes.

Sintéticamente la metodología de Marzal- Felici nos ofrece 5 niveles fundamentales para el análisis de las fotos, ellos son:

1. El contexto social y biográfico del fotógrafo.
2. Las propiedades de la forma de la foto.
3. La composición estética.
4. Los mensajes y significados que se desprenden del nivel compositivo.
5. La interpretación de las imágenes.

Consecuentemente con las teorías esbozadas en este acápite, podemos establecer una triangulación metodológica entre Kossoy, Poole y Marzal-Felici, para un análisis de las fotos, que combinen lo histórico y lo hermenéutico desde una propuesta que valide el rastro histórico – social de las imágenes y su consiguiente valor simbólico dentro de un sistema sociocultural determinado. Esta propuesta resulta interesante a efectos de la presente investigación, en tanto conjuga las acciones metodológicas y gnoseológicas fundamentales, que contribuyen a que la foto pueda ser decodificada desde los patrones visuales e históricos que le dieron origen, convirtiéndose así en un elemento activo y articulador de memoria visual y sociohistórica. Siendo así esta metodología se utilizará en el capítulo IV, en donde se analizan las imágenes.

Capítulo 4

Análisis estético y clasificación de las imágenes de Guillermo Illescas en el contexto de las tres primeras décadas del siglo XX.

Este último capítulo está dedicado al análisis de la imagen fotográfica de Guillermo Illescas, desde su vinculación directa con el contexto histórico –social en que se gestaron dichas fotos. Por ende, el objetivo fundamental es articular un eje hermenéutico que atraviese las cuestiones contextuales, teóricas y metodológicas establecidas en los capítulos uno y tres, donde se afirma la estrecha vinculación del fotógrafo con el oficio de la fotografía durante finales del siglo XIX y principios del XX en la capital ecuatoriana, así como su afán por registrar ese primer momento de modernización en ciertas y determinadas estructuras de la sociedad quiteña de las tres primeras décadas del pasado siglo XX.

Para este análisis hemos establecidos dos momentos importantes; en primer lugar abordaremos algunas cuestiones referentes al fotógrafo, en este caso Guillermo Illescas, lo que nos permitirá articular una imagen del mismo, que resultará muy útil para el análisis iconográfico de sus fotos. Un segundo momento establece una clasificación de las fotografías (unas 100 aproximadamente) en virtud de categorías que están ideadas según algunos presupuestos temáticos vinculados al proceso histórico de la primera modernidad quiteña y el oficio del fotógrafo para las tres primeras décadas del siglo XX (ver Capítulo 3), es menester aclarar que por el cúmulo de imágenes se ha procedido a realizar una selección de fotografías por clasificación, que obviamente refleja las más representativas de cada temática. Esta última parte también incluye un análisis de la imagen vinculado a las categorías esbozadas en el acápite teórico – metodológico de este trabajo y que serán operacionalizadas en el debate.

En sentido general este capítulo constituye un espacio de análisis e interpretación de la imagen fotográfica de Illescas, que nos permitirá establecer una simbiosis de significados entre sus fotos y determinados imaginarios que de alguna manera imperaban en ciertos sectores de la capital ecuatoriana para inicios del siglo XX, imaginarios que redundan en anhelos de progreso y modernización, asociados a un período histórico concreto marcado por la irrupción de nuevos aires que anunciaban un despertar moderno en la sociedad, no solamente de Quito, sino de toda Latinoamérica.

4.1. Guillermo Illescas. Una voz silenciada en la historia de la fotografía ecuatoriana.

Antes de comenzar el análisis de las imágenes se impone una pregunta esencial para estas reflexiones, interrogante que apunta hacia la vida del fotógrafo objeto de estudio de esta tesis y que ha acompañado este proceso de investigación desde su génesis: ¿Quién era Guillermo Illescas? Antes de esbozar algunas cuestiones inferidas durante la realización de nuestro trabajo de campo en archivo, es menester aclarar que los datos recopilados no han sido muchos, debido a que existe un gran vacío en el conocimiento de la vida y obra de este fotógrafo, cuyas fotografías se localizan en Quito para las tres primeras décadas del siglo XX; sin embargo no hemos cejado en nuestro empeño de contribuir con datos biográficos certeros que ayuden a develar la personalidad de Illescas, objetivo que será satisfecho en otras fases de esta investigación, cuyo objeto más ambicioso a mediano plazo, es poder aportar datos para una historia de la fotografía quiteña. Al momento de cerrar este trabajo investigativo solamente se contaba con algunas pistas aisladas sobre la vida y obra de Guillermo Illescas, sin embargo estos vestigios nos ayudaron a construir una idea acerca de su ubicación en la sociedad quiteña de inicios del XX y sus posibles vínculos con la fotografía para esta época.

Cuando comenzamos a recabar información para extraer algunos datos biográficos que pudieran revestir interés para la investigación, constatamos, que si bien existe el fondo Guillermo Illescas en el Archivo Fotográfico del Ministerio de Cultura y Patrimonio, con aproximadamente 150 fotografías catalogadas como de su autoría, no se encontró información alguna que pudiera ofrecernos vestigios sobre la vida del autor de estas imágenes, esta incógnita también constituyó un importante acicate para marcar el rumbo definitivo de este trabajo.

En un inicio esta investigación pretendía hacer un estudio comparativo entre los fotógrafos Remigio Noroña, Ignacio Pazmiño y el propio Illescas, sin embargo al analizar más detenidamente las fotografías en cuestión, nos dimos cuenta que la colección de Guillermo Illescas resultaba mucho más sugestiva para demostrar nuestros objetivos, enfocados a imbricar el acto fotográfico de las primeras décadas del siglo XX, con la construcción de ciertos y determinados imaginarios de modernización, fraguados en una sociedad que empieza a experimentar cambios urbanísticos y

tecnológicos. En este sentido el trabajo se nos presentó como un verdadero reto que decidimos asumir.

Son pocos los investigadores de la fotografía ecuatoriana que hacen alusión a Guillermo Illescas dentro del contexto fotográfico de inicios de la pasada centuria, y en el supuesto de que se le mencione, la alusión es exigua y en todos los casos se refieren a él como un fotógrafo que hizo tomas de la ciudad para inicios del siglo XX, fuertemente comprometido con el proceso de la modernidad en Ecuador, empero, en ningún momento se consigna información biográfica que pueda dar más detalles sobre su persona.

Podemos citar dos ejemplos importantes en este sentido; por un lado tenemos a la investigadora María Elena Bedoya (2011), quien en el libro que sobre el oficio de la fotografía en Quito, que publica la Fundación Museos de la Ciudad, menciona a Illescas como un fotógrafo de la urbe, interesante dentro del período estudiado en esta tesis. Al respecto Bedoya señala: “En aquella época surgió una cantidad notable de fotógrafos de la ciudad: José Domingo Laso, Remigio Noroña, Carlos Moscoso, Carlos Rivadeneira, Ignacio Pazmiño, José Guevara Aguirre, Fernando Cruz, Víctor Mena Caamaño, Guillermo Illescas, John Davenport, entre otros” (Bedoya 2011, 67).

Por otro lado tenemos a las investigadoras Lucía Chiriboga y Silvana Caparrini, quienes también se refieren someramente a Illescas como un fotógrafo de inicios del siglo XX, interesado en temas vinculados con una visión moderna de la ciudad. En su libro; “El retrato iluminado. Fotografía y república en el siglo XIX”, aseveran: “En síntesis, la imagen visual de la modernidad y el progreso correrán a cargo, en Quito, de Laso y Rivadeneira, junto a fotógrafos como Remigio Noroña, Guillermo Illescas, Ignacio Pazmiño y otros” (Chiriboga y Caparrini 2005, 116). Siguiendo esta línea y como caso sui-géneris, que también se refiere a Illescas como un fotógrafo que marcó una visión interesante para el proceso de modernización de la ciudad de Quito a través de sus fotografías, podemos mencionar al investigador Ernesto Capello (2011), quien en su libro “*City at the Center of the world. Space, history and modernity in Quito*” se refiere a la mirada de Illescas como un caso particular dentro del contexto de la modernización quiteña, en tanto sus fotos evidencian algunas de las más álgidas dicotomías del proceso de la modernidad en la capital.

En sus análisis sobre una de las fotografías, Capello evidencia esta cuestión: “Esta última figura completa la crítica de Illescas de la marcada desigualdad de la ciudad; el hombre de traje de tres piezas, cigarrillo, bastón y la aparente pomposidad, contradice con la desesperada escena de pobreza a sus pies. Él es un símbolo de la modernidad en una sociedad que no cambia”²⁰ (Capello 2011, XIV). Sin embargo algo interesante en el texto de Capello es que se refiere a Illescas como fotógrafo amateur o aficionado, este dato, al parecer insignificante, nos obligó a hacernos ciertos cuestionamientos en cuanto a las formas o maneras en que practicó Illescas la fotografía.

En primer lugar debíamos corroborar, o al menos tratar de fundamentar, esta aseveración de Capello, por ello comenzamos a rastrear información de archivo sobre la época, que pudiera de alguna manera arrojar datos interesantes sobre el asunto. Al menos, pudimos ubicar un período activo en el cual Illescas desarrolló su labor fotográfica. En primer lugar contábamos con la información de archivo, las fotos encontradas en el Fondo Fotográfico del Ministerio de Cultura y Patrimonio, están datadas en un 99% en el año 1925. Quizás esta fecha fija se deba a una ubicación general por el contexto de las imágenes, que de alguna manera se mueven entre las tres primeras décadas del siglo XX. Sin embargo en el volumen 80 del Boletín de la Academia de Historia publicado en el año 2001, Miguel Díaz Cuevas en su reseña titulada “Fotografía y Fotógrafos”, hace una escueta referencia a Guillermo Illescas en la página treinta, en donde se refiere al mismo como un hombre que ejerció la fotografía en Quito para los años veinte del pasado siglo.

Como dato curioso debemos señalar que entre las fotografías de archivo del fondo Illescas que fueron consultadas existe un autorretrato del fotógrafo (Anexo 1. Fig. 1), fechado en 1895. La foto nos muestra un joven mestizo elegantemente ataviado de entre 17 y 20 años, por lo que suponemos que para la década del 20, momento en que está en pleno apogeo su labor como fotógrafo, estaría entre los 38 y los 45 años de edad, o sea, estamos hablando de un hombre en su plena madurez.

²⁰ Traducción del autor.



Fig. 1. TITULO: AUTORRETRATO DE ILLESCAS (1895)

Volviendo a Capello y su idea sobre Illescas como fotógrafo amateur, debemos decir que nos inclinamos por esta posibilidad, en tanto hemos levantado un trabajo de archivo para ubicar al fotógrafo en su contexto y en su medio fotográfico, pudiendo constatar que su nombre no aparece en algunos de los libros y guías más importantes de la época, que registran toda la vida política, comercial y artística del Ecuador y específicamente de Quito. Por ejemplo en el libro “El Ecuador Guía Comercial, Agrícola e Industrial de la república” , publicado en 1909, en la página 1256, se dedica un tópico completo a una Guía profesional de la Provincia de Pichincha en donde se recogen los nombres de los fotógrafos reconocidos que ejercían el oficio en Quito para esos años, algunos nombres conocidos como el de José Domingo Laso y Benjamín Rivadeneira figuran junto a otros menos mencionados, pero igualmente consignados dentro de la profesión fotográfica para ese entonces.

Otro texto interesante que no arrojó dato alguno sobre Illescas fue El Libro de la ciudad de San Francisco de Quito, hasta 1950 -51, que recoge datos sobre la ciudad hasta estas fechas y en donde tampoco, al hacer referencia a la fotografía y los fotógrafos en la ciudad, se menciona a Guillermo Illescas. De igual manera no aparece asociado su nombre a ningún estudio fotográfico de la época, ni sus imágenes adornan los álbumes de la ciudad que se pusieron tan en boga a inicios del siglo XX, como es el caso paradigmático de “Quito a la vista” (1911) y “Monografía de la Provincia de Pichincha” (1921), ambos ilustrados por José Domingo Laso.

También se exploró la posibilidad de que Illescas hubiese sido reportero de prensa o cronista gráfico al servicio de algún medio de comunicación, pero no se consigna como tal en la bibliografía que habla sobre esta labor en los inicios del siglo XX (Bedoya (2011; Salazar 2011; Chiriboga y Caparrini 2005; Zapater 2008) y aunque es sabido que

la fotografía se incorpora tardíamente al proceso editorial, rastreamos entre los periódicos más prominentes de la primera mitad del siglo XX en Quito, caso puntual “El Comercio”, donde para los años veinte aparecen muy pocas fotos entre sus páginas, la gran mayoría sin nombre, únicamente con un pie de foto que reza: **Fotografía del Comercio**. Sin embargo encontramos algunas fotos (Anexo 1. Fig.2) interesantes que pudieran ser coincidentes con el estilo y temática del fotógrafo, por ejemplo en una foto del diario El Comercio del domingo 25 de marzo de 1925, aparece ilustrado un titular sobre la Aviación en el Ecuador, la imagen muestra un grupo de hombres alrededor de un avión en un terreno de aterrizaje. Esta fotografía coincide en su temática y estilo con algunas fotos tomadas por Guillermo Illescas (Anexo 1. Fig.3) y que también recogen momentos del fenómeno de la aviación, fundamentalmente en Quito para los años veinte. Sin embargo, al menos en los periódicos que se pudieron consultar, no existe ninguna fotografía rubricada por Illescas, como si es el caso por ejemplo del fotógrafo Luis Pacheco, quien trabajó para las páginas de esta renombrada publicación y cuyas imágenes si aparecen consignadas con su nombre.



Fig. 2. Fotografía de una página del Diario El Comercio de 1925, donde puede verse una fotografía que muestra un aeroplano.



Fig. 3. Fotografía de Illescas que muestra una imagen muy parecida a la del diario El Comercio.

En sentido general, por estas razones no podemos aseverar que nuestro fotógrafo sujeto de estudio haya estado estrechamente vinculado al reporte gráfico, aunque no descartamos la posibilidad de una contribución anónima con la prensa periódica de su época, por algún tema puntual registrado por su lente y que haya sido de interés para alguna publicación. En relación a esto Bedoya (2011) lo menciona como un posible colaborador de “distintos productos editoriales en los que se destacaron las revistas

ilustradas – o de variedades – cuyos temas giraban en torno a las invenciones tecnológicas, ciencia, arte, literatura y noticias del mundo” (Bedoya 2011, 67). Esta idea nos parece mucho más coherente, pues precisamente las fotos de Illescas se distinguen de las de sus contemporáneos por ese deslumbramiento ante un mundo de aviones, autos y motocicletas que se va configurando en la trama urbana quiteña. Sin embargo, tampoco hemos podido corroborar hasta el momento esta hipótesis, por lo que trabajaremos con la idea arriba planteada, de que no descartamos la posibilidad de una vinculación con el mundo editorial de inicios del siglo XX por parte de Illescas, lo que sí es probable es que este vínculo no haya sido muy fuerte en tanto no hemos encontrado hasta el momento referencias de archivo vinculadas al mismo. Todo esto quizás se deba a una práctica en este sentido que nos ilustra la investigadora María Elena Bedoya, quien comenta:

Los fotógrafos, en su mayoría, no formaban parte del equipo periodístico de los diarios, sino que, más bien, fungían como proveedores de imágenes sobre los sucesos que acaecían en la capital (...), ellos estaban a la casa de dichos acontecimientos y vendían sus productos a los diarios, que en un principio no reconocían los créditos a estos hacedores de imágenes (Bedoya 2011, 70).

En sentido general ha sido difícil poder ubicar a Guillermo Illescas dentro del contexto fotográfico de inicios del siglo pasado. Aunque hemos podido hilvanar algunos datos levantando información de archivo y a través de entrevistas y conversaciones con algunos estudiosos de la fotografía ecuatoriana y quiteña como el Sr. Honorio Granja, director del Archivo Fotográfico del Ministerio de Cultura y Patrimonio; las investigadoras de la Fundación Museos de la Ciudad, María Elena Bedoya y Beatriz Salazar y el fotógrafo e investigador François Laso. Todos ellos han coincidido en que Illescas es un completo desconocido en la historia de la fotografía en Quito, un silenciado por el tiempo y el olvido, de quien solo tenemos las imágenes, para recordarnos su existencia y su labor fotográfica entre las tres primeras décadas del siglo XX.

No obstante a esto, ningún vacío es insalvable si se conserva la obra, y las fotografías de Illescas nos corroboran la idea de un hombre que quizás, y nos inclinamos a creer que es lo más posible, que no ejerció el oficio como profesión primaria, sino como hobby, o tal vez como una necesidad de extrañarse y registrar, a través de su lente y su mirada, una ciudad que iba cambiando con el arribo de la modernidad, que si bien no implicó

desarrollo para todos, definitivamente modificó la mentalidad y la manera en que los ciudadanos comenzaron a proyectarse y a querer ser representados, y esto, Illescas como hijo de su época, lo cumple a cabalidad.

4.2. Tipologías y clasificaciones entre las fotografías de Guillermo Illescas.

Como ya esbozamos en el capítulo teórico metodológico, hemos elaborado una clasificación de las fotografías de Illescas para su mejor manejo hermenéutico, en aras de que el análisis de las mismas sea mucho más comprensible. Las tipologías fueron articuladas en virtud de los motivos seleccionados por el lente del fotógrafo y su vinculación con el oficio de la fotografía para inicios del siglo XX, así como el contexto histórico de modernización que comenzaba a tomar fuerza en estos momentos. A continuación detallamos esta acción metodológica para su mejor comprensión.

4.2.1. La fotografía de Illescas como reflejo de ciertos dispositivos de modernización en Quito durante las tres primeras décadas del siglo XX.

Cuando se habla del proceso de modernización a inicios del siglo XX, es inevitable pensar en la máquina, observándola como símbolo moderno por excelencia, que aludía a aquella estetización de la velocidad, a la que tanto rindieron culto los futuristas italianos en las primeras décadas del siglo XX. Con el advenimiento del ferrocarril en el siglo XIX se abre una nueva era para las comunicaciones y la movilidad humana, que después sería incrementada por otros artefactos móviles, cada vez más sofisticados y que de alguna manera fueron asumidos como síntomas de progreso. Específicamente en el Ecuador, el sistema ferroviario se instaura a principios del siglo XX, para el año 1908; sin embargo, según Clark (2008) un gran aporte del ferrocarril en tierras ecuatorianas fue precisamente los niveles de conectividad que logró entre regiones importantes de la geografía nacional.

En 1908, el ferrocarril de Guayaquil a Quito fue inaugurado en la capital, conectando por vía Férrea a cuatro de las cinco ciudades más importantes de Ecuador (Guayaquil, Riobamba, Ambato y Quito; Cuenca fue excluida). El principal ferrocarril del Ecuador ofrecía así un inusual grado de integración nacional, comparado con muchos otros ferrocarriles latinoamericanos, ya que fue construido más para conectar importantes centros urbanos que para transportar productos de exportación desde sus zonas de origen a un puerto (Clark 2008, 84).

El ferrocarril²¹, como proyecto impulsado por el liberalismo en el Ecuador, constituyó un paso importante en el proceso de modernización del país, en tanto “emergió un discurso centrado en la necesidad de transformar la nación a través del movimiento y la conexión” (Clark 2008, 86). Esta idea es sumamente importante pues resume de alguna manera el ideal de una época, aunque este ideal fuese una realidad distinta para algunos sectores populares. Según el historiador Eduardo Kingman:” El tranvía, el automóvil, los camiones y las bicicletas, permitieron ampliar la movilidad de los individuos dentro del espacio urbano, aunque de hecho, los sectores más pobres continuaron movilizándose a pie” (Kingman 2008, 237).

Sin embargo, es innegable que en el contexto de esta primera modernidad quiteña un factor importante y constitutivo de un imaginario de modernización fue precisamente la dinamización del espacio urbano a través del transporte y las vías asociadas a este, entendidos como un eslabón de conectividad económica, social y cultural, que permitió una nueva concepción espacial de la ciudad.

Las vías estaban contribuyendo a la expansión de Quito; a trazar lo hitos a partir de los cuales la ciudad iría creciendo, pero también a la urbanización de los alrededores: a la formación de tambos y lugares de abasto y al surgimiento de asentamientos a medio camino entre la ciudad y el campo (Kingman 2008, 235).

Por ello es muy sugestiva, para el ojo del fotógrafo, la temática del transporte y la movilidad, en una época en la que este fenómeno estaba reconfigurando a la urbe y a sus habitantes. De ahí, que por lo antes expuesto esta primera clasificación es significativa, porque recoge lo que podemos denominar dispositivos de movilidad asociados a la modernización, nos referimos a ciertos y determinados elementos que van apareciendo en la trama urbana, como símbolos puntuales de un desarrollo que marca la vida de los habitantes de la urbe. En este caso la mirada de Illescas se enfoca hacia los automóviles, los aeroplanos y las motocicletas, dispositivos automotrices que la mirada del fotógrafo decide captar. Para el mejor análisis de estas imágenes hemos establecidos tres subclasificaciones que se refieren a esta triada de dispositivos arriba mencionados,

²¹ Con relación a la instauración y desarrollo del ferrocarril en Ecuador consultar la compilación publicada en 2008 con motivo del centenario de la inauguración de este servicio en territorio ecuatoriano, la cual lleva por título: “El camino de hierro. Cien Años de la llegada del ferrocarril a Quito”, en donde se aborda desde distintas aristas el proceso de constitución y consolidación del ferrocarril en la capital ecuatoriana.

por ellos hemos agrupado las fotografías en series temáticas en virtud del dispositivo captado.

Sin embargo antes de comenzar nos gustaría dedicar un aparte a una fotografía que fue incluida en esta clasificación, porque nos parece paradigmática e interesante en la obra de Illescas. Nos referimos a su foto titulada “El tranvía” (Anexo 2. Fig.1), en donde puede observarse este medio de transporte moderno, que se instaura como servicio en Quito para 1914. Según Figueroa (2008) la instauración del tranvía en la ciudad de Quito responde a las premuras capitalistas modernas por instaurar sistemas de transportes más rápidos y eficaces, que en nuestro caso particular, pudieran dinamizar la situación de la movilidad humana. Lo interesante de esta fotografía es que refleja de manera directa ese interés del fotógrafo, por esos nuevos servicios de transporte urbano que no solo



Fig. 1: TÍTULO: EL TRANVÍA (1925)

cambian definitivamente la estructura vial de la ciudad, sino que le dan cierto aire de modernización y desarrollo²².

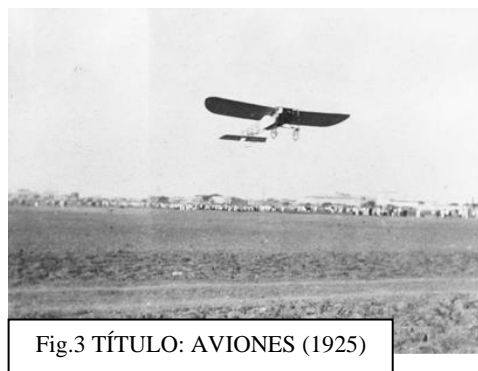
Esta fotografía resulta bien interesante por su composición; en un primer plano irrumpe de manera ostensible este medio de transporte

que sin duda alguna contribuyó a la interconexión de la urbe y a mejorar el sistema de desplazamiento ciudadano, obviamente para aquellos sectores que podían acceder al mismo. Sin embargo lo interesante de este análisis es como el fotógrafo de alguna manera minimiza los otros elementos de la composición, porque es evidente que lo que le interesa resaltar es el tranvía en sí, como símbolo de cambio. La foto es rica en información; el artefacto se encuentra dominando la escena en toda su plenitud, el encuadre tomado de frente capta perfectamente el movimiento del medio de transporte, que avanza hacia el espectador, estableciendo un vínculo con este, pero también un guiño cómplice con la mirada del fotógrafo. En este sentido habría que preguntarse ¿Qué hace que la mirada del Illescas se enrumbe hacia este motivo y no a otro?

²² Para más información con respecto a la instauración del Tranvía en Quito, ver el artículo de José Antonio Figueroa, titulado: “Sistemas públicos deficitarios en modernidades periféricas. Reflexiones sobre la historia del tren y el tranvía en Ecuador y Quito”; publicado en el libro: “El camino de hierro. Cien años de la llegada del ferrocarril a Quito”, que contiene una compilación de artículos sobre la historia de este acontecimiento decisivo en el desarrollo económico y social del país.

Evidentemente la respuesta es clara, quiere representar y más que eso inmortalizar, esa ciudad moderna que viene expresándose en cambios urbanos como este que acabamos de analizar.

Esta imagen nos sirve como acicate para introducir nuestra primera clasificación que objetivamente marca la mirada de Illescas hacia estos dispositivos. Volviendo al tema de las subclasificaciones divididas en series temáticas, tenemos la primera de ellas, que se enfoca en los aviones (Anexo 2. Figs. 2, 3,4). El aeroplano aparece como ícono representacional que capta la mirada del fotógrafo. Definitivamente la llegada de los primeros aviones a Quito, debe haber constituido un fenómeno interesante y novedoso, para aquellos que observaron y experimentaron un viejo anhelo de los seres humanos, hecho realidad gracias al progreso tecnológico de la era moderna, por ello los aeroplanos constituye un motivo que se repite una y otra vez en las fotografías de Illescas, constituyendo uno de los artefactos que la mirada del fotógrafos reconoce van marcando un aire de modernidad definitiva en la urbe. Cabe recordar que la llegada del primer avión a la capital ocurrió alrededor de 1920, estamos hablando de un monomotor de dos alas (exactamente igual al que nos muestran las fotos de Illescas), que aterriza en la planicie de Iñaquito luego de haber salido de Guayaquil.²³



En las tres fotografías seleccionadas para esta serie podemos observar las pistas de aterrizajes de la época, generalmente grandes planicies cuya geografía permitía el despegue y aterrizaje de los aparatos y las personas que se aglomeraban para ser parte de semejante

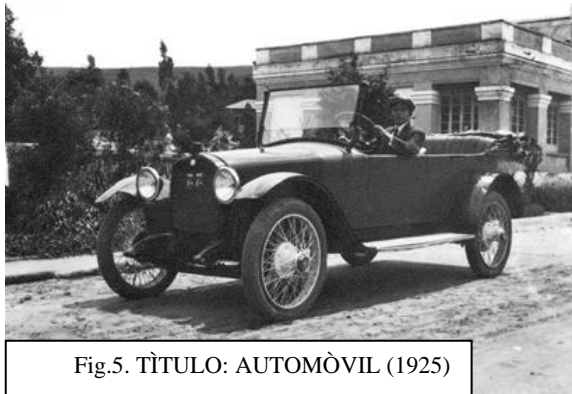
²³ Los datos aquí consignados fueron extraídos del libro “Breve Historia de los Servicios en la Ciudad de Quito”, publicado en 1997 por El Municipio Metropolitano de Quito, la Fundación Museos de la Ciudad y la Dirección de Educación y Cultura, bajo la coordinación del Sr. Mario Vascones.

espectáculo, en su mayoría de clase burguesa, pues fueron ellos quienes impulsaron la entrada de estos primeros dispositivos al país. En dos de las fotos los aeroplanos están parados y en una se retrata el momento del despegue, que es seguido por una multitud de curiosos.

Resulta muy interesante la Fig. 2, en donde se reproduce uno de esos momentos en que el aeroplano está siendo observado luego de su llegada. Esta foto de alguna manera traduce la espectacularidad de ese momento, en tanto las dos figuras que se sitúan delante de la hélice de la avioneta (al parecer el dueño y el piloto) posan orgullosamente mientras el resto de los asistentes observan curiosos, y es esa curiosidad y ese ambiente de espectáculo lo que la mirada de Illescas logra captar de manera oportuna. Es evidente que al fotógrafo solo le interesa la escena general como acontecimiento, pues la foto está tomada en un plano bastante alejado del set donde transcurre la acción, y esto se repite en las tres imágenes de la serie. En este sentido a Illescas no le interesan los primeros planos, porque su objeto, más que nada, es dar fe a través de la imagen de una circunstancia, en este caso relacionada con el avión y sus implicaciones como símbolo de una nueva etapa en el desarrollo del país.

En esta primera serie que hemos expuesto aflora la cuestión de clases, si observamos las escenas podemos evidenciar que los grupos que se nuclean alrededor de los aparatos de vuelo, pertenecen a una elite privilegiada dentro del contexto quiteño de inicios del pasado siglo, un estrato social que quiere ser representado como vanguardista y modernizador, en medio de un contexto de cambios y progreso, evidentemente las estructuras de poder (representadas por estos caballeros) están nucleadas alrededor del dispositivo (avión), que les imbrica en esa gran obra modernizadora que constituyó la llegada de los aeroplanos al país; sin embargo, al menos en estas imágenes, existe también un enfoque machista, en tanto ni una sola mujer puede observarse en estos momentos de prácticas aéreas, reproduciendo el estereotipo patriarcal imperante para esta época. Pero lo más interesante de estas fotos es que tanto el fotógrafo como los sujetos captados por el lente, se constituyen en una pose, que se repite en muchas de las fotos que analizaremos seguidamente, y que configuran un imaginario, a través del cual estas personas quieren ser recordadas, el imaginario del progreso y el desarrollo.

La segunda serie de esta clasificación (Anexo 2. Figs. 5, 6,7) está definida por los automóviles, cuyo arribo a Quito se produce recién iniciado el siglo XX, en la temprana fecha de 1901. Igualmente en esta serie el auto acapara la atención del fotógrafo a través de los primeros planos. La Fig.5 muestra una imagen en donde se observa un flamante coche descapotable, estacionado a la entrada de una lujosa residencia, el conductor montado al volante mira la cámara con cierto aire de empoderamiento y parece posar para ella en actitud de conducir.



La otra foto (Fig.7) también muestra cierta similitud con la anterior, al parecer se trata del mismo automóvil pero en un escenario distinto, el conductor mira a la cámara en tanto atraviesa un puente seguido por unos pocos curiosos.

Una última imagen (Fig.6) es totalmente distinta, la escena transcurre esta vez en un escenario callejero, rodeado de una multitud, esta vez el auto ocupa la centralidad de la toma y a su alrededor se aglutinan varias personas que también miran a la cámara, especialmente niños.



El automóvil está ocupado por dos hombres en su parte delantera y por varios marineros en su parte posterior, ambos grupos también posan para este momento. Por su parte el

auto no luce flamante como el de la escena anterior, sino que parece más usado y viejo, pudiéramos inferir que no se trata de un auto de paseo, sino de trabajo, sin embargo, lo que resulta interesante de esta fotografía es la distinción clasista que en ella se evidencia al formar el grupo que posa para la fotografía, en donde pueden verse personas en su mayoría mestizas, mayormente niños, algunos de los cuales están bien vestidos junto a otros que no lo están, esto también contrasta con quienes se encuentran dentro del vehículo a una altura superior, evidenciando la diferencia que hace estar encima del mismo.

A tono con esto, resulta interesante en esta foto, como se articula lo que Schlenker (2010) denomina; el juego entre los centros y la periferia, a propósito del tema de la modernidad latinoamericana, pues aún cuando la fotografía articule un grupo compacto que posa para la imagen, esta también puede ser interpretada como una construcción de distancias, distancias sociales y simbólicas que articulan expresiones de clase que son reflejo de la sociedad quiteña de inicios del siglo XX. En donde la centralidad está dada por el poder y el acceso, en este caso al vehículo y la periferia es todo lo que queda por debajo.

En este sentido, la escena establece un juego interesante con las poses, pues quienes están encima del auto posan en el sentido barthiano del término, o sea, construyéndose una imagen de poder que está legitimando el dispositivo automóvil como un símbolo de superioridad, en tanto aquellos que están debajo solo miran curiosamente a la cámara, y es que en esta imagen, se traduce esa dicotomía de la modernidad latinoamericana en la que conviven el progreso y un rostro de pobreza social que no compaginaba con los imaginarios de una ciudad moderna. Una vez más en esta foto se simboliza la idea arriba esbozada de Capelo (2011) y Kingman (2008) en donde se define la sociedad moderna de inicios del siglo XX, como una sociedad compartimentada entre el “progreso” y la pobreza, lo cual constituyó un rasgo típico de la modernidad quiteña.

Por último tenemos la serie de las motocicletas (Anexo 2. Figs. 8, 9,10), este aparato al parecer llamaba mucho la atención de Illescas pues como puede verse en la Fig.8, el artefacto aparece solo en un primer plano, mostrando toda su compleja estructura mecánica, sin conductor y sin personas a su alrededor. La motocicleta ocupa un primer plano, dominando toda la escena con un aire hasta cierto punto señorial, que a nuestro juicio pudiera considerarse una alusión simbólica al triunfo de la máquina en una

sociedad que comienza a modernizarse, aunque también puede ser fruto de una inmensa curiosidad por estos aparatos, tampoco descartamos la posibilidad de que el propio Illescas condujera una de estas.

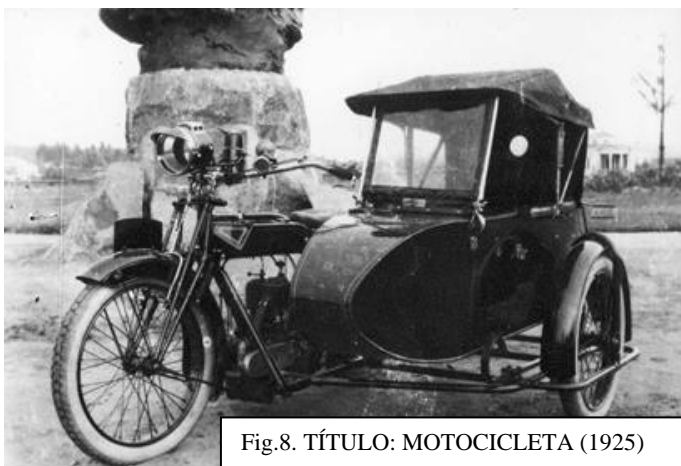


Fig.8. TÍTULO: MOTOCICLETA (1925)

Las otras dos fotos muestran escenas en donde sí aparecen personas, la Fig.9 muestra en primer plano a un hombre elegantemente vestido a la usanza de la época, posando junto a una motocicleta estacionada en una especie de parque natural, el retratado mira a la cámara mientras sostiene la moto por el manubrio.



Fig.9. TÍTULO: MOTOCICLETAS (1925)



Fig.10. TÍTULO: MOTOCICLISTAS (1925)

Es interesante examinar en esta y en casi todas las fotografías hasta el momento analizadas, esa intención manifiesta de posar orgullosamente junto al artefacto (podemos verlo también en la serie de los automóviles) proyectando una imagen que está marcada por la posesión de la máquina como símbolo de poder, pero también como

cierta proyección de una condición del ser moderno, que implicaba figurar junto a estos dispositivos tecnológicos de modernización.

La última imagen (Fig.10) retoma la idea ya esbozada de la espectacularización del momento, mostrando a un grupo de personas entre niños y adultos que se aglomeran junto a una motocicleta, sobre la cual posa el motociclista impecablemente vestido de blanco, todo el grupo mira a la cámara. Este escenario parece ser mucho más cerrado en tanto los presentes están vestidos a la manera de la burguesía local. Vuelve a iterarse esa cierta intención manifiesta, tanto del fotógrafo como de sus fotografiados, por aparecer como parte de esa cultura modernizadora que ya se gestaba en las mentalidades de los ciudadanos quiteños.

En sentido general podemos decir que estas fotografías traducen, en primer lugar una curiosidad por parte del fotógrafo hacia estos dispositivos de modernización y las actividades asociadas a ellos, que de alguna manera constituyeron verdaderos espectáculos para la sociedad quiteña de inicios del siglo XX. Por otro lado estas imágenes también responden a un contexto específico que legitima a nivel social y personal una necesidad, por parte de ciertos sectores de alta jerarquía, de concebirse modernos. Illescas no escapa de a este momento en donde muchos quieren representarse bajo los efectos del progreso y por ello su mirada se enfoca en aquellos momentos en donde puede captar tales anhelos. Esta tendencia forma parte del oficio del fotógrafo a inicios de la pasada centuria, oficio que estuvo signado, entre otras cosas, por la impronta del proceso moderno, que comenzaba a fraguarse en los albores del siglo XX. Por ello estas imágenes solo pueden leerse desde las instancias de una sociedad que aspiraba a ser moderna y como tal quería ser representada e inmortalizada para la posteridad.

4.2.2- Illescas y su visión romántica de la ciudad.

Una de las vertientes más trabajadas en el oficio del fotógrafo a inicios del siglo XX, fue la temática de la ciudad. Al respecto Chiriboga y Caparrini (2005), Salazar (2011), Bedoya (2011) y Laso (2008), hablan sobre cómo los fotógrafos, principalmente a principios de siglo, gracias a las bondades de la técnica, que permitió equipos mucho más manuales, se lanzaron a las calles, convirtiéndose en verdaderos cronistas de la ciudad. Y es que precisamente el espacio urbano se vuelve el escenario por excelencia en donde transcurre la vorágine social política y cultural de una sociedad.

Por ellos muchos de los fotógrafos de las primeras décadas del siglo XX, intentaron inmortalizar, desde sus propias miradas a la urbe, bien como espacio de cotidiano trasiego y mercadeo o como representación romántica y bucólica. Fotógrafos de la época como Benjamín Rivadeneira, Ignacio Pazmiño²⁴, José Domingo Laso, realizaron excelentes trabajos fotográficos sobre Quito, trabajos que devinieron en hermosos álbumes de la ciudad, como los ya mencionados “Quito a la Vista” (1911) y “Monografía Ilustrada de la Provincia de Pichincha” (1921), ambos de José Domingo Laso, por solo citar algunos ejemplos²⁵. Estas fotografías de la ciudad, constituyen un punto importante para la construcción de una memoria social y urbana, en tanto activan procesos de recuerdo que permiten reconfigurar el rostro cotidiano de los espacios e intersticios por donde circularon, vivieron y dejaron su huella las personas que nos antecedieron.

La producción fotográfica de Illescas también incluye algunas fotografías dedicadas a Quito, enfocadas fundamentalmente a sitios emblemáticos de la ciudad como plazas, parques y monumentos del sector del actual Centro Histórico, que para las primeras décadas del siglo XX, aglutinaba la mayor parte de la vida sociocultural de la república (Anexo 3. Figs.1-8). Las mismas traducen esa mirada europeizante que como parte de un contexto, marca a la fotografía latinoamericana de inicios del siglo XX, con una fuerte intención de remedar las grandes urbes modernas del viejo continente, fundamentalmente París. En aras de un mejor trabajo con las imágenes hemos decidido dividir esta clasificación en dos grandes series, una primera que incluye plazas y parques y otra que reúne las fotos dedicadas a monumentos emblemáticos de la urbe.

Las primera serie (Figs.1, 2, 3, 5, 6) como ya hemos dicho se enfoca en parques y fundamentalmente plazas emblemáticas de Quito, en este sentido la mirada del fotógrafo se dirige mayormente a la Plaza Grande o de la Independencia²⁶, lugar

²⁴ Las fotografías de Rivadeneira y Pazmiño que pertenecieron a la Colección del Banco Central del Ecuador, se encuentran actualmente en el Archivo Fotográfico del Ministerio de Cultura, donde se les puede consultar fácilmente.

²⁵ Sobre estas primeras publicaciones estilo álbumes que ayudaron a conformar un panorama ilustrado sobre el territorio ecuatoriano en sentido general, recomendamos el artículo de Irving Iván Zapater; “Los primeros libros de fotografía en Ecuador”, publicado en la Revista Nacional de Cultura, número 12, de Enero – Abril de 2008, que estuvo dedicada por completo a la fotografía en el Ecuador.

²⁶ Sobre el caso Plaza Grande es interesante consultar la tesis de maestría de María del Carmen Ramírez Soasti, que aborda la temática de la representación de la Plaza de la Independencia. El trabajo se titula, “Memoria social: Lugares y representaciones visuales del Centro Histórico de Quito. Caso Plaza Grande”. Universidad Andina Simón Bolívar (2013).

simbólico en donde se ubican sitios emblemáticos de la historia patria como, el Palacio Carondelet, la Iglesia Catedral y el monumento dedicado a los héroes del 10 de Agosto y que para esta fecha constituía un punto clave de la ciudad, que aglutinaba actividades de ocio y civismo al unísono. En la Fig.1 puede observarse una fotografía en donde Illescas ha escogido la Plaza del Teatro, un sitio importante, precisamente por albergar en su espacio un edificio símbolo de las artes quiteñas como lo es el Teatro Sucre, actualmente Teatro Nacional, fundado en 1886 y que constituyó en su momento el primer teatro de elite que existió en Quito. La foto nos muestra en un segundo plano la imponente majestuosidad del edificio de estilo ecléctico, en tanto en la plaza, que ocupa el primer plano se encuentran detenidos un auto, dos carruajes con sus caballos y algunas pocas personas que circulan por la plaza.



Fig.1. TÍTULO: LA PLAZA DEL TEATRO (1925)

Esta imagen de tan distinguido edificio se construye visualmente desde la noción de centro – periferia, en este caso la mirada de Illescas acude al espacio como modelo simbólico del centro (tomando como noción del mismo, el espacio urbano europeo; patrón de modernidad) para ello construye un encuadre elegante, en

donde pueden verse los lujosos carruajes y el auto parqueado a la entrada del teatro. Los fotógrafos de esta época en su mayoría miran el modelo urbano del viejo continente como ejemplo de modernidad y modernización, por ello las fotografías que se hacen de la ciudad para esta época se centran en espacios que puedan prestarse fotográficamente para la construcción de esta visualidad “moderna”. De ahí que en estas imágenes, hechas por Illescas sobre la ciudad, pueda advertirse esa intención de articular visualmente una urbe de tintes modernos, lo que lleva al fotógrafo a sacar de sus encuadres (al menos en esta serie) esa otra ciudad marcada por la pobreza y la presencia de grupos étnicos marginados y minoritarios.

La Fig. 2 por su parte nos muestra el Parque de la Alameda, específicamente el lago que se encuentra situado en su interior. La Alameda, considerada el parque más antiguo

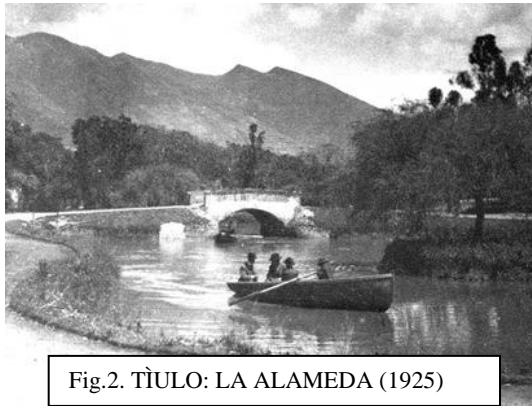


Fig.2. TÍTULO: LA ALAMEDA (1925)

de Quito, ubicado en un terreno de forma triangular, fue y es escenario de la vida cotidiana e histórica quiteña. En su interior se erigieron importantes edificios en el siglo XIX, como el Observatorio astronómico en 1873 y El Jardín Botánico en 1877. Por ello fue un lugar que llamó mucho la atención a los fotógrafos de inicios del siglo XX, al

respecto Beatriz Salazar comenta: “...dentro de este universo de nuevos rostros que reflejaba la ciudad, el Paseo de la Alameda fue uno de los escenarios preferidos para los fotógrafos” (Salazar 2011, 34-36).

En este caso la mirada del fotógrafo capta, como hemos dicho, el interior de la laguna ubicada en este sitio, la misma ocupa todo el plano, el encuadre también permite observar la vegetación local y unas montañas en lontananza. El lente capta la actividad en el lago, registrando dos botes que se deslizan por las aguas, a bordo del más cercano y que ocupa un primer plano, pueden verse cuatro hombres, en tanto a bordo del que se divisa más alejado dos. En un segundo plano se advierte el puente que cruza sobre las aguas. Esta imagen puede catalogarse de un bucolismo extremo, la plasticidad de su composición remeda a la pintura y nos transmite una especie de paz melancólica que en el caso de Illescas, quizás está marcada por la añoranza hacia esa ciudad apacible que se va difuminado en el creciente progreso, y da paso a la urbe abigarrada y ensordecedora de los autos, las motocicletas, la luz eléctrica, los escaparates y el tranvía. Pero quizás esta imagen también responda a ese modelo visual que busca unirse a ciertas tendencias europeas de la fotografía como la pictorialista y que estuvieron muy en boga para estas épocas. Siendo así, vuelve a aflorar la mirada del fotógrafo con una intención manifiesta hacia la mimesis de ciertos modelos europeos.

Las figuras 3 y 6 constituyen fotografías de la Plaza Grande en donde Illescas nos muestra desde distintos ángulos los edificios más emblemáticos del sitio. En la figura 3 la foto está encuadrada desde unos de los extremos de la Catedral, puede divisarse en un primer plano el detalle de los escalones de la iglesia, en un segundo plano el interior de

la plaza (que para estos momentos estaba cercada) y en el fondo una vista general del Palacio de Gobierno, edificio emblemático del lugar, rematado por una imagen de las montañas. Algo que hace interesante esta foto es su sui-generis angulación, que no es la clásica, centralizada, en donde se observa el monumento a los héroes del Diez de Agosto, el parque, la Catedral y el Palacio, parece como si el fotógrafo hubiese querido transmitir una imagen altamente subjetiva del lugar, para darle más connotación personal que histórica.



Fig.3. TITULO: EI PALACIO DE GOBIERNO (1925)



Fig. 6: TITULO: PLAZA DE LA INDEPENDENCIA (1925)

Por su parte la otra fotografía (Fig.6) también cumple con estas mismas premisas compositivas y al parecer a Illescas no le interesaba una mirada holística de la plaza sino más bien de los detalles que a veces se pierden en el conjunto. Esta foto está tomada desde la calle García Moreno y puede divisarse la intersección de la misma con la Calle Espejo. En un primer plano el parque cerrado por las altas verjas y en un segundo plano, dominando la imagen tenemos la fachada de la Catedral, mientras se observan algunos transeúntes por el sitio. Evidentemente el fotógrafo ha querido resaltar el edificio catedralicio, así como en la foto anterior lo hizo con el Carondelet.

La última imagen de esta serie (Fig.5) toma como objetivo otra de las plazas más importantes en la historia de Quito, nos referimos a la emblemática Santo Domingo, que debe su nombre a la iglesia que comenzaron a construir los padres dominicos en el siglo XVI. La imagen nos muestra una toma general de la plaza, en un primer plano algunas personas transitando por la misma, posteriormente en un segundo plano se puede observar la fachada de la iglesia, la entrada, la torre y una parte del brazo lateral, al fondo de la foto pude verse el tranvía circulando por la calle. Sin duda alguna el encuadre de esta imagen propicia que la iglesia domine la escena por encima de cualquier otro motivo. En este caso la mirada se enfoca en un espacio en donde pueden

advertirse ciertos motivos modernos como el tranvía y el cableado eléctrico, cuestiones que le insuflan un aire de modernización al lugar. Esta propuesta también es un claro ejemplo de como Illescas va construyendo, desde el poder que le brinda la cámara, una visión moderna de la ciudad, en la que sin embargo, para esta fecha, también coexistían situaciones de pobreza y algunas instituciones como el mercadeo indígena en pleno corazón de la urbe quiteña.



Fig. 5. TITULO: LA PLAZA DE SANTO DOMINGO (1925)

En cuanto a la serie de fotos que toma monumentos emblemáticos de la ciudad (Figs. 4, 7, 8) debemos decir que dos de los mismos se encuentran en las plazas ya analizadas y la tipología de la foto es la misma; planos centrados en el objetivo, en este caso el monumento y sin mucha atención al contexto circundante. La figura 4 nos muestra en un primer plano la Fuente de la Insidia, ubicada inicialmente en la Plaza 24 de mayo (hoy parque El Ejido), actualmente el monumento se encuentra en el redondel de las Avenidas Patria y 12 de Octubre, este monumento es también conocido como fuente de las focas, por los surtidores de agua en forma de estos animales que circundan la pileta de la fuente. En la fotografía se observa un primer plano de la fuente en funcionamiento, al fondo algunos detalles de la arquitectura local y tres personas caminando rumbo al monumento. Llama la atención en esta, como en otras fotografías de esta clasificación la soledad, pareciera que Illescas escogiera el momento oportuno en que nada ni nadie pudiese opacar la magnitud del objetivo fotográfico.



Fig. 4: TITULO: LA FUENTE DE LA INSIDIA (1925)

Los dos últimos monumentos fotografiados son el que rinde tributo a los Héroes de la Independencia del 10 de agosto de 1809, ubicado en la Plaza Grande (Fig.7) y el que homenajea al Mariscal Antonio José de Sucre, prócer de la independencia americana, que se ubica en la Plaza de Santo Domingo (Fig. 8). En el primer caso pude observarse el monumento en forma de columna conmemorativa polilobulada y exornada por capiteles de estilo corintio, en la cúspide la estatua de una mujer al estilo grecolatino que porta en la mano izquierda un hacha, y en la derecha una antorcha, en segundo plano se puede observar la fachada del Palacio Carondelet y al fondo el Pichincha. Por su parte la fotografía tomada al monumento dedicado a Sucre (Fig.8) muestra un ángulo lateral del mismo en donde pueden verse en primer plano sus detalles estructurales, al fondo se observa el Colegio de los Sagrados Corazones y parte del Convento de Santo Domingo. En ambas fotografías el encuadre central es para los monumentos, tema principal de estas fotos.



Fig.7. TITULO: MONUMENTO A LOS HEROES DE LA INDEPENDENCIA. (1925)



Fig. 8: TITULO: MONUMENTO AL MARISCAL ANTONIO JOSE DE SUCRE (1925)

Resumiendo un poco las características centrales de estas imágenes dedicadas a la ciudad y sus intersticios, podemos decir que puede observarse en la mirada del fotógrafo una visión hasta cierto punto romántica de la misma, pero que implica en gran medida un ritual compositivo que simboliza a la urbe capitalina como una ciudad moderna al estilo europeo o norteamericano. Por ello Illescas no escoge el motivo de la cotidianidad, de las calles por donde transita la gente a diario, su interés se mueve por un paisaje urbano en el que recoge esa representación de una urbe moderna y al mismo tiempo un civismo expresado en este interés por las plazas y monumentos emblemáticos de Quito. En estas imágenes hay una intención de simbolizar el espacio urbano como construcción simbólica de un ideal de modernidad central. Illescas se regodea en una mirada que capta monumentos, plazas, parques, alamedas y calles; enclaves urbanos que conviven con esa ciudad que poco a poco se va modernizando en lo que a tecnología se refiere. Por ello en estas fotografías también puede verse junto al edificio clásico y emblemático, vestigios y trazas modernas como los cables del alumbrado público, o carruajes tirados por caballos junto a los autos, nótese que estas composiciones constituyen una especie de alegoría iconográfica a la dicotomía moderno – tradicional, en tanto como expresara Eduardo Kingman (2008) en sus libro “La ciudad y los otros”;

una característica esencial del proceso de modernidad quiteño es su apego a la tradición y la fuerte dicotomía entre esta y el naciente progreso.

Esta visión de la ciudad fue muy común a principios del siglo XX, cuando la foto va saliendo del estudio y los procedimientos fotográficos se hacen menos complejos, en estos momentos los artistas del lente salen, cámara en mano, a captar su urbe, si analizamos las obras de algunos de los más connotados fotógrafos de esta etapa como Noroña, Pazmiño y el propio Laso, podremos observar de igual manera, en algunas de sus fotos, este mismo enfoque de la urbe.

4.2.3. Guillermo Illescas y su mirada a los rituales de sociabilidad a inicios del siglo XX.

La tercera serie de fotografías (Anexo 4. Figs. 1-13) capta los rituales de sociabilidad que se van dando en la urbe a raíz de una nueva visión socio-urbana, que obviamente va cambiando la mentalidad de la misma, igual se trata en su mayoría de rituales de sociabilidad excluyentes que son protagonizados e impulsados en gran medida por las elites, lo cual era una característica de esta primera modernidad, recordemos que: “Se trataba de una modernidad incipiente, y excluyente a la vez, que se expresaba sobre todo en el consumo y en la secularización de los gustos y costumbres” (Kingman 2008, 49).²⁷

En esta serie de fotos, muy al contrario de aquellas en que se toma la urbe desde una visión alejada y cívica, Illescas capta la ciudad como enclave social donde transcurren prácticas ciudadanas de tipo político- militar; religioso y recreativo. En este sentido, la mirada del fotógrafo se vuelca a ciertos rituales de sociabilidad que forman parte del intercambio interpersonal de la urbe y que transcurren en sus distintos espacios, ya sean alternativos o propios. El lente del fotógrafo capta una gran variedad de actos públicos como; corridas de toros; carreras de bicicletas; partidos de fútbol; desfiles y paradas militares; procesiones religiosas; funerales; ejercicios de equitación; partidos de polo entre otros, actos que en su mayoría protagonizan sectores altos de la sociedad. Esta particular mirada a la ciudad busca validar ciertas prácticas que tienen lugar en el espacio urbano, sin embargo, no es intención de Illescas captar el espacio urbano de la

²⁷ Esta secularización de los gustos y costumbres que se da en la sociedad ecuatoriana a inicios del siglo XX, tuvo su génesis en La Revolución Liberal de finales del siglo XIX, en donde se logró como objetivo fundamental la implantación del laicismo en Ecuador, como consecuencia de esto la sociedad ecuatoriana dejó de ser una sociedad conventual, cerrada y regida por los designios y prácticas de la Iglesia Católica.

cotidianidad, sino uno en el que mayormente se insertan las elites, y donde en ocasiones se mezcla el indígena o el obrero, que no posee acceso a algunos ritos de intercambio social entre la burguesía local. Esto no quiere decir que al interior de los espacios urbanos no se diera una mezcla entre indios, blancos y mestizos en ciertos y determinados recintos de la urbe, pues como bien afirma Eduardo Kingman: “En la vida popular, indios, negros, y plebeyos compartían – a pesar de sus recelos y conflictos raciales – espacios de trabajo y de socialización como los mercados, lavaderos de ropa, pilas de agua, centros de acopio, estanquillos y chicherías, pastizales y centaverías” (Kingman 2014, 49).

Sin embargo, no es interés del fotógrafo en estas imágenes, tomar estos puntos de contacto, sino más bien reseñar ciertos y determinados actos de ocio, cívicos, políticos y religiosos, como intersticios sociales en los que las personas, fundamentalmente de clase alta y media participaban como ciudadanos activos y las de menor rango como observadores pasivos, construyendo, sin embargo, una unidad social, propia del proceso de la modernidad quiteña, en donde la segmentación por raza o etnia no fue impedimento para la continuidad de costumbres comunes y elitistas. En este sentido podemos observar las fotografías que se refieren a actos cívicos, patrióticos, militares y religiosos, en donde confluyen, eso sí, cada quien en su espacio, las distintas clases sociales quiteñas a inicios de los años veinte.

La Figura 1 del anexo 4, nos muestra una típica arena de toros, práctica muy común



Fig. 1: TÍTULO: CORRIDA DE TOROS (1925)

para la época, y en la que se imbricaba varios sectores sociales, la imagen capta, en un primer plano, la escena, en donde un torero embiste a su presa mientras es observado por otro torero en un lateral y a su vez por una multitud que abarrota

las bancas ubicadas en un segundo plano, apenas perceptible de la composición.

Las figuras 3, 10, 11 y 12 del mismo anexo, se refieren a partidos de fútbol, equitación, polo y tenis respectivamente. En las tres imágenes la composición es similar y se centra en el ejercicio y los jugadores.



Fig. 3. TITULO: PARTIDO DE FUTBOL (1925)

En el caso de los jugadores de futbol (Fig.3) el fotógrafo capta el momento en que estos corren tras la pelota en pleno apogeo del juego, mientras al fondo se observan algunos espectadores.

En el caso de la demostración de equitación (Fig.10) aparece en primer plano el jinete ejecutando una maniobra con el corcel, en un segundo plano, tras unas cercas de contención se agolpan varias personas y algunos autos.



Fig.10. TÍTULO: EQUITACION (1925)



Fig. 11. TÍTULO: PARTIDO DE POLO (1925)

Por su parte la escena del torneo de polo (Fig. 11) recoge el momento en que los jugadores están sobre el campo de juego, en segundo plano se observan algunos árboles y una casa.



Fig. 13. TÍTULO: PARTIDO DE TENIS (1925)

De igual manera la fotografía del partido de tenis (Fig.13) muestra en primer plano la cancha con los jugadores, al fondo puede observarse una glorieta en donde se encuentran algunas personas observando la acción. En

todas estas imágenes los encuadres son de planos generales, sin mucha atención a los detalles, pues la mirada de Illescas no busca captar subjetividades, sino registrar el momento e inmortalizarlo en sus fotografías.



Fig. 2. TÍTULO: CARRERA DE BICICLETAS (1925)

Por otro lado están las imágenes que recogen las carreras de bicicletas (Fig. 2, anexo 4) y las carreras de motocicletas (Fig.12, anexo 4), la primera de ellas, muestra en primer plano, el momento en que tres ciclistas están a punto de iniciar la competencia, detrás de ellos un grupo

de personas que observan la escena.



Fig.12: TÍTULO: CARRERA DE MOTOCICLETAS (1925)

Por su parte la segunda foto (Fig.12) recoge en primer plano la pista de carreras, al fondo de la cual se observa una motocicleta a toda velocidad que avanza hacia la cámara, tras ella una nube de polvo anuncia la velocidad de la misma, los laterales de la pista están llenos de

espectadores.



Fig.7. TÍTULO: PROCESION (1925)

Otro grupo de fotografías en esta clasificación, dan cuenta de algunos actos cívicos y religiosos y que se generan en la ciudad, como por ejemplo procesiones (Fig. 7, anexo 4) y desfiles conmemorativos (Fig. 5, anexo 4). En el caso de la

figura 7, se muestra en primer plano ocho sacerdotes que conducen una procesión, cada uno de ellos porta una vela en sus manos; detrás alguno monaguillos y varios feligreses; en segundo plano se puede observar el atrio de la Catedral, donde se aglomeran varios

espectadores; y al fondo, más sacerdotes y público en general. Esta foto resulta sumamente interesante debido a que pueden observarse ciertos elementos de poder que el fotógrafo ha traducido en su encuadre, por ejemplo, la centralidad de la imagen está dada por la curia de prelados que encabezan el acto religioso y dominan el centro de la composición, en tanto la multitud que acude como espectadora se disemina en el foco selectivo de Illescas. Una lectura a fondo de esta imagen nos conlleva a la simbolización del poder religioso que ostentaba la iglesia católica en esos momentos y apoya la idea de una sociedad perfectamente segmentada por clases y privilegios.

La figura 5, por esta misma cuerda que representa una sociedad altamente estamentada, nos muestra un acto cívico en la Plaza Grande, en primer plano, la centralidad de la imagen aparecen también representada por un grupo de hombres elegantemente vestidos, a juzgar por su apariencia altos personajes de la época, mientras en otro plano pueden observarse las gradas de la Catedral, en donde se ven algunos espectadores y una banda militar de música. En este caso el fotógrafo sigue trabajando los planos generales y abiertos que recogen un gran perímetro de la escena que acontece y su mirada da cuenta de un orden social jerárquico y tradicional en donde los espacios y los eventos están perfectamente delimitados.



Fig.5 TITULO: ACTO EN LA PLAZA GRANDE (1925)



Fig.9. TITULO: CARRO ALEGORICO (1925)

En este grupo también podemos resaltar la Figura 9 del propio anexo, que marca la presencia de carros alegóricos, utilizados en celebraciones importantes, en este caso se puede observar al carro alegórico en un desfile, al parecer cívico o patriótico, pues el mismo está engalanado a la usanza neoclásica, con una columna conmemorativa que

porta en su fuste el escudo del Ecuador, el carro está arreado por dos burros y el cochero se encuentra de pie, mirando a la cámara.

Finalmente la figura 4 muestra una escena en el ferrocarril en donde pueden verse un



Fig.4. TITULO: ESTACION DEL FERROCARRIL (1925)

grupo de hombres elegantemente vestidos y algunos militares, al parecer esperan la llegada de algún personaje importante en una especie de acto o recibimiento. Esta imagen recoge un ritual interesante de sociabilidad, en el que

están representados personajes típicos, como militares, políticos y otros, algunos de los cuales miran a la cámara, a sabiendas de que serán inmortalizados por esta. A través de esta fotografía Illescas logra captar la fugacidad de un momento, que sin embargo, está lleno de lecturas y símbolos acerca de los comportamientos y ritos sociales en los que se enrolaron los hombres de la primera mitad del siglo XX en Quito. Rituales que están marcados por el poder y la exclusión, síntomas de una sociedad que pugnaba por erigirse moderna, a la usanza de las grandes potencias mundiales.

Existen dos fotografías muy interesantes que hemos decidido dejar para esta última parte, y que de alguna forma dan cuenta, la una de un ritual tradicional y la otra de una práctica asociada a estos dispositivos de modernización que mencionamos en la primera clasificación. La primera de ellas (Fig. 8) capta el paso de una carroza fúnebre que



Fig.8. TITULO: CARROZA FUNEBRE (1925)

transita por la Calle García Moreno, acompañada de dos monaguillos y dos sacerdotes. Por la elegancia de los adornos y la pompa del cortejo suponemos se trata de las exequias de algún personaje influyente en la sociedad. Es interesante en esta imagen cómo el fotógrafo también

torna su mirada a ciertos rituales tradicionales de la burguesía local en los cuales se

observan vestigios de una sociedad altamente tradicionalista y clasista, pero que, sin lugar a dudas, quiere ser representada moderna y progresista; una de esas grandes dicotomías que definen el proceso de la modernidad latinoamericana.

La otra fotografía captura una práctica, que al parecer era común para la época entre las elites, y de la cual no encontramos referencia alguna en la bibliografía que pudimos



Fig.6. TITULO: BENDICION DE AVION
1925

consultar acerca de la sociedad quiteña de esos primeros años del siglo XX; nos referimos al acto de la “bendición de un avión”.

Al parecer los aeroplanos cuando eran adquiridos por su dueños se sometían a un proceso de bendición, la figura 6 nos muestra en primer plano a un militar que sostiene una cámara fotográfica, mientras observa a una

elegante dama colocar una cinta en la hélice del avión; en segundo plano un sacerdote, a manos de quien estaría a cargo el acto de bendición y varios espectadores. Esta imagen es sumamente interesante para el análisis de las características del proceso de la modernidad en Ecuador, en primer lugar porque nos habla (al igual que la imagen de la carrera de motocicletas) de nuevas prácticas de socialización que se van gestando al interior de las élites en Quito, producto de la introducción en el país de estos artefactos modernos; sin embargo la imagen también evidencia claramente otro factor característico de la modernidad quiteña, que el profesor Kingman (2008) reconoce en su libro “La ciudad y los otros”, nos referimos a ese carácter moderno, que se simbiotiza de algún modo con la tradición. En el caso particular de esta fotografía, por un lado está el dispositivo moderno, encarnado en el avión, y por el otro tenemos el propio acto del bautizo con pompa religiosa, lo que nos hace caer en cuenta de cómo la tradición, en este caso religiosa, está aun fuertemente enraizada en la sociedad quiteña de la época y convive con ciertas prácticas producidas por el empuje de la modernización.

En sentido general este tercer grupo de fotografías de Illescas aporta un contenido de lo urbano que va más allá de la máquina o la nostalgia y tiene que ver con algunas prácticas ciudadanas, insertas en relaciones de poder, que si bien no recogen la vorágine

popular de mercados u otros sitios de aglomeración pública, retratan algunos momentos puntuales de socialización entre sectores burgueses protagonistas de “prácticas modernas”, expresadas a través del ocio o de ciertos actos cívicos que transcurrían en la urbe. En estas imágenes la mirada del fotógrafo representa, a través del acto fotográfico, aquellos rituales desde los cuales la elite quiteña de inicios del siglo XX se asume moderna, en un complejo entramado de roles de poder, que sin embargo, sigue reproduciendo patrones arcaicos y tradicionalistas, en medio de una incipiente modernización. La mirada de Illescas es parte de un contexto y también representa esa visión clasista que se inclina hacia un enfoque “progresista”, aunque segmentado, de la sociedad. De ahí que estas imágenes constituyan dispositivos de memoria que nos permiten articular una visualidad epocal que respondía a ciertos y determinados parámetros, enraizados en las mentalidades de las elites quiteñas para los albores del siglo XX y que responden a ese afán de visualizarse modernizados y por ende modernos.

4.2.4 La presencia indígena en las fotos de Guillermo Illescas.

Para inicios del siglo XX, existen varios factores que propician la aparición de los indígenas en los espacios de la ciudad, uno de ellos fue la llegada del ferrocarril, hecho que propició una movilidad hacia las zonas urbanas capitalinas, trasladando mano de obra a la capital y surtiendo un mercado interno, fundamentalmente indígena y mestizo, que estaba en estrecha relación con el sistema de haciendas²⁸ y su consabida impronta en la economía quiteña. Al respecto el historiador Eduardo Kingman comenta: “En Quito, la economía de la ciudad dependía, en gran medida, del sistema de hacienda” (Kingman 2008, 51). De ahí que los aires de modernidad en Quito traen aparejado un desarrollo del mercado y una dinamización de la economía mercantil, la ciudad crece y con ella se van creando espacios de comercio que son sustentados por los indígenas que llegan hasta las zonas urbanas a ofrecer sus productos, surtiendo tiendas y ventas ambulantes, lo cual reconfigura de alguna manera el espacio físico y simbólico de la ciudad.

²⁸ Sobre este particular del sistema de haciendas y su relación con la presencia indígena en el comercio de las grandes ciudades como Quito, pude consultarse el libro del historiador Jorge Trujillo, titulado: “La Hacienda Serrana 1900-1930”, publicado en 1986 y que constituye un excelente análisis histórico sobre el fenómeno de la hacienda en la zona sierra.

De esta manera las calles quiteñas se llenan de las distintas etnias, que comienzan a comercializar sus artesanías, algunos de paso, pero un grupo importante llegan para quedarse y se asientan en poblados o terrenos que se encontraban aledaños a la capital. De ahí que para inicios del siglo XX fuese muy común encontrar en plazas y calles a estos grupos indígenas ofreciendo sus mercaderías, claro está que ellos formaban parte de un sector marginado por aquellos grupos adinerados, quienes veían en estos hombres y mujeres un patrón negativo para esa idea de sociedad moderna que comenzaba a proyectarse en las primeras décadas del pasado siglo. Al respecto Hernán Ibarra señala este aspecto en la conformación de un ideal de modernidad: “Las tradiciones hispánicas fueron las que se impusieron históricamente, mientras que las tradiciones indígenas tendieron a ser relegadas o subordinadas en el desarrollo de la modernización” (Ibarra 1998, 37). En aquellos momentos, encontramos como caso paradigmático de este fenómeno, dentro de la fotografía, a José Domingo Laso, quien movido por su sueño de ciudad moderna, borra de sus imágenes sobre Quito a los indígenas. Respecto a esto François Laso comenta; “Es aquella percepción de lo indígena, como elemento anacrónico, lo que probablemente indujo a José Domingo Laso a cometer aquel “delito” fotográfico (del retoque)” (Laso 2008, 64).

Sin embargo la presencia indígena no siempre estuvo fuera de la práctica fotográfica de finales e inicios del siglo XX. En este sentido podemos citar el caso de las tarjetas postales, la mayoría de corte costumbrista y que comenzaron a distribuirse por todo el mundo, muchas de ellas reproducían escenas montadas o al aire libre en donde los protagonistas eran los nativos de estas tierras. Al respecto la investigadora Beatriz Salazar comenta:

La fascinación por las tarjetas de visita de tipos humanos raros o exóticos creció paulatinamente y se mantuvo vigente hasta las primeras décadas del siglo XX, cuando empezaron a circular en forma de postales. De los Andes los personajes favoritos eran los trabajadores pintorescos o rústicos como aguateros, cargadores, vendedores o simplemente indígenas con su llamativo atuendo. Más tarde encontraremos fotografías de indígenas en su hábitat natural, como respuesta a las ideas que surgieron alrededor del hombre y su entorno (Salazar 2001, 50-51).

En este contexto la producción fotográfica de Illescas no deja de lado la cuestión de la representación del indígena, aunque sus imágenes dejan bien claro, consciente o

inconscientemente, una marcada segmentación del espacio urbano (propia de las relaciones que se establecen en la modernidad), debido a que en las fotos de la ciudad que analizamos en la clasificación número dos, la visión del fotógrafo no integra en la representación la presencia nativa, pudiera ser que este no fuera su objetivo, o que al igual que Laso no lo considerase oportuno en el registro de Quito como metrópolis capitalina. En este momento de regodeo con la ciudad, sus plazas y calles, aflora en Illescas lo que excelentemente define Ángel Emilio Hidalgo: “La fotografía documental urbana del período de 1910 – 1930 vehiculiza las sensibilidades modernas, al mismo tiempo que oculta la cara no deseada de esa modernidad periférica” (Hidalgo 2009, 24).

Sin embargo, y aunque pueda parecer contrario al planteamiento anterior, la mirada de Illescas no ignora el presente y su lente se detiene en los indígenas que pululaban por la geografía quiteña. Illescas, quizás sin proponérselo, realiza un verdadero trabajo etnográfico en estas fotografías, en donde puede observarse la cercanía del fotógrafo y los modelos al momento de la toma. Obviamente estas imágenes ya han salvado las distancias de aquellas escenas, primero antropométricas y luego pintorescas del indígena, quien en el caso de las fotos tomadas por Guillermo Illescas, aparece inserto en sus acciones cotidianas. En este caso se le representa tal cual, descalzo y con sus atuendos típicos, la mayoría de las veces raídos por el uso y el tiempo.

En este grupos de fotografías imperan los primeros planos, en donde pueden detallarse las actitudes y prácticas de los modelos, hay una buena parte de ellas en que se hace énfasis en los oficios y el comercio ambulante. Definitivamente a Illescas no le interesa la visión folclorista o pintoresca de estos grupos, tampoco sus imágenes los reivindican socialmente, simplemente se observa una especie de cruda curiosidad, hacia las costumbres y actitudes de estos nativos, que van formando también parte de la ciudad moderna y construyendo, porque no, su identidad.

En este grupo de imágenes (Anexo 5 Figs. 1-14), nos encontramos con la mirada de Illescas hacia el mundo indígena. La Figura 1 nos muestra a una anciana indígena sentada en unas gradas mientras hila, a su espalda un atado de cabuya y a sus pies una calabaza, la mujer baja la cabeza para no mirar a la cámara.



Fig.1. TÍTULO: INDIGENA (1925)



Fig.2. TÍTULO: FAMILIA (1925)

Por su parte la Figura 2 muestra a una familia de cuatro miembros sentados en una vereda. La otra imagen (Fig. 3) parece más bien de tipo arquetípica, muestra a un indígena desde un plano muy cercano, que permite observar sus raídos atuendos, en su espalda carga un barril y en sus manos una jarra vieja, al parecer se trata de un vendedor de alguna clase de líquido.



Fig.3. TÍTULO: INDIGENA (1925)



Fig.4. TÍTULO: INDIGENAS (1925)

La figura 4 muestra una práctica común entre los indígenas, nos referimos al acto de despiojar, la imagen capta a dos mujeres, una de las cuales despioja a la otra. Esta foto es interesante porque precisamente uno de los argumentos que se esgrimían en la época en contra de la presencia indígena en Quito, era que acarreaban epidemias, una de ellas eran los piojos.

La otra foto (Fig. 5) nos ejemplifica el oficio de barrendero, en un primer plano aparecen dos indígenas con los utensilios propios de su labor y sentados en la vereda de una plaza, al fondo circulan varias personas y un carruaje. Esta es una de las pocas fotos en que podemos observar que el



Fig. 5. TÍTULO: BARRENDEROS (1925)

encuadre se abre para descubrir al indígena inserto en el trasiego de la ciudad, en el resto de las imágenes el lente del fotógrafo se cierra en planos muy apretados en los que solo puede verse al indígena en la acción que esté desempeñando.

Por esta razón es que podemos inferir que a Illescas no le interesa insertar la presencia nativa en un contexto de cotidianidad, sino hacer una especie de corte que solo se enfoca en el indígena como personaje más que nada.

Las figuras 6, 7, 9, 11, 13 y 14 se refieren al comercio informal que establecieron los indígenas en distintos puntos de la ciudad, pueden observarse ventas de comidas típicas, tejidos, telas, sombreros, esteras, aventadores y animales vivos. En estas imágenes el fotógrafo utiliza mucho los primeros planos para resaltar los detalles de la indumentaria y la acción que se realiza. En el caso de la figura 11, que toma a tres mujeres vendedoras de telas, la mujer del centro curiosamente mira a la cámara y parece como si sonriera o gritara alguna cosa.



Fig.6. TÍTULO: FERIA INDIGENA (1925)



Fig. 7. TÍTULO: VENTA DE COMIDA (1925)



Fig. 9. TÍTULO: INDIGENAS VENDIENDO SOMBREROS (1925)



Fig. 13. TITULO: VENEDORES DE ESTERAS (1925)



Fig.11. TITULO: MUJERES INDIGENAS (1925)



Fig.14. TITULO: INDIGENAS VENDIENDO PAJAROS (1925)

La fotografía número 14 es también interesante, en el centro de la composición se encuentran un indígena que carga a sus espaldas una jaula de pájaros y es acompañado por una niña que mira al fotógrafo, el encuadre permite observar detalladamente la precaria indumentaria de ambos, sus pies descalzos y la curiosa jaula que lleva liada a su parte posterior el personaje masculino.

El resto de las imágenes (Figs. 8, 10, 12) presentan a los indígenas sentados en las aceras o en otras acciones, llama la atención la figura

12, que representa a una mujer joven sentada en la vereda junto a un canasto y unas mantas, la expresión del rostro es verdaderamente singular, en tanto mira a la cámara con una especie de angustia y sorpresa, mientras come algo con las manos.



Fig.8. TITULO: INDIGENAS SENTADOS EN UNA VEREDA (1925)



Fig. 10. TITULO: INDIGENAS (1925)

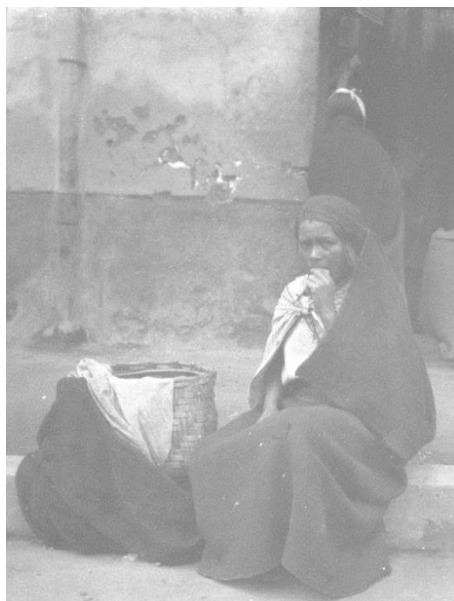


Fig.12. TÍTULO: MUJER INDIGENA
(1925)

A manera de conclusión de este capítulo dedicado al análisis y clasificación de las imágenes de Guillermo Illescas y su vínculo con un contexto de modernidad y modernización, podemos decir que efectivamente las fotografías tomadas por él a inicios del siglo XX, reproducen una visión que está en consonancia con los aires de modernidad que se respiran en la sociedad quiteña de aquellos años. Sin lugar a dudas el fotógrafo reproduce un ideal de modernidad que comienza a enraizarse en los sectores de altas jerarquías y en la segmentación del espacio público y privado. La mirada de Illescas recoge la impronta de aquellos dispositivos de modernización que comienzan a introducirse en la vida de la urbe y que en gran medida también configuran un imaginario de Ciudad Moderna y re-significan el espacio, tejiendo rituales de socialización que están más acordes con una proyección de lo moderno, lo cual tiene que ver en gran medida con la secularización de las costumbres, cosa que sin embargo sucede en medio de un apego a la tradición, situación que es muy característica del proceso de la modernidad andina.

Sin embargo también resulta interesante la construcción de la imagen indígena que propone Illescas, una visión que hasta cierto punto puede considerarse antropológica, aunque los enfoques van más allá de lo antropométrico o de lo pintoresco, para situarse en la cuerda de la cotidianidad, lugar desde el cual Illescas propone una visión de lo

indígena, que definitivamente no es la imagen del “Jíbaro” de la que habla Muratorio en su libro “Imágenes e Imagineros” (1994); sino una mucho más atemperada a las nuevas circunstancias de inicios del siglo XX, propias del proceso de modernidad, en donde el indígena conforma los escenarios urbanos producto de la dinamización del mercado y el comercio interterritorial, desarrollado gracias a la implantación de nuevas vías de transporte como el ferrocarril. Al respecto Eduardo Kingman comenta: “La ampliación de los flujos, la diversificación del mercado y del consumo, el desplazamiento de poblaciones, dio lugar a nuevas estructuraciones sociales, reacomodamiento de fuerzas, oportunidades, oportunidades y juegos de relaciones en las que participaron activamente indígenas y mestizos” (Kingman 2014, 15). Por ello nuestro análisis se ha centrado primeramente en articular una relación simbólico – visual con el proceso de la primera modernidad quiteña, entendiendo a Guillermo Illescas como un ente activo dentro de la conformación de escenarios visuales (fotografías) que reproducen un espíritu de época determinado. Y en otro orden de cosas, el trabajo con estas fotos, el hecho epistemológico de sacarlas del archivo y ponerlas a circular en un contexto más amplio de significados, constituyó un paso adelante en la conformación de memorias y visualidades otras del proceso de la primera modernidad en la ciudad de Quito.

Consideraciones Finales

El propio acto de invención de la fotografía a principios de siglo XIX, constituyó un punto de giro que marcó definitivamente una inflexión moderna en la sociedad, no sólo desde el punto de vista del desarrollo tecnológico, sino también desde una nueva visión en imágenes, que se instauró en las comunicaciones y las mentalidades de los seres humanos. Por ello con el arribo de la siguiente centuria el mundo se vio a las puertas de una era que comenzó a pensar y sentir en imágenes, primero fotográficas y luego cinematográficas.

La fotografía como invento se propagó rápidamente por todo el mundo, prácticamente desde su misma génesis, de ahí que, por el carácter de veracidad con que surge, fuese empleada para inmortalizar a los seres humanos y sus acciones a través del retrato, la fotografía de prensa y otras muchas vertientes que registraron los comportamientos y actitudes de los seres humanos, así como momentos importantes del devenir social. Por ello una imagen fotográfica constituye un registro bastante fidedigno de algo que objetivamente tuvo un aquí - ahora en el tiempo.

El registro fotográfico a inicios de siglo XX, constituyó un medio idóneo para documentar los cambios que iban surgiendo en las sociedades en vías de modernización, los fotógrafos de estas épocas tenían una enorme capacidad de asombrarse ante los nuevos cambios tecnológicos, urbanos y socioculturales que experimentaban las grandes urbes, por ello salieron de sus estudios para atrapar con el lente un sinnúmero de fenómenos y procesos que venían gestándose al interior de la sociedad moderna de principios del siglo XX.

Nuestro trabajo abordó precisamente este fenómeno en el Ecuador, a través de uno de esos fotógrafos, que a inicios del siglo XX en Quito, comienza a registrar las incidencias de un fenómeno de primera modernidad en la urbe capitalina. Nos referimos a Guillermo Illescas, quien estuvo inmerso en la práctica fotográfica para inicios del siglo XX en la capital ecuatoriana. Illescas fue uno de esos fotógrafos que registró desde su mirada el proceso de modernización de Quito, a través de fotografías que resaltaban ciertos adelantos tecnológicos experimentados por la ciudad. Sus fotografías recogen aquellos momentos en que la mirada capta vestigios de progreso, a través de

dispositivos tecnológicos como los aviones, los automóviles y las motocicletas, representantes de una idea clara de modernización y por ende de modernidad. Todo esto en franca consonancia con el hecho de que Illescas se inserta dentro de una tendencia del oficio del fotógrafo a inicios del siglo XX, que en gran medida permea su mirada, hecho que esta investigación aprovecha para establecer hipótesis sobre algunas tendencias estéticas en su práctica fotográfica.

Otra característica propia de aquellos tiempos modernos fue la secularización de costumbres, lo cual se evidencia en las fotos de Illescas, entre aquellas imágenes que traducen ciertos rituales de socialización que van configurándose, fundamentalmente en las clases altas, de ahí que el fotógrafo tome escenas de ocio o cívicas, en donde pueden verse los comportamientos de una sociedad que pugnaba por ser, y más que eso, representarse moderna. De esta forma se configuran espacios como partidos de polo, de tenis, carreras de bicicletas, torneos de equitación, mega celebraciones de actos públicos en plazas y parques y toda una serie de eventos, que muestran una sociedad menos conventual, marcada por el divertimento y el ocio.

Pero la modernidad en estas tierras andinas también se caracterizó, por otros factores que no tenían que ver estrictamente con el progresismo en términos de tecnologías, o de prácticas, sino también por una dicotomía entre lo tradicional y lo moderno, fenómenos que convivían en las ciudades latinoamericanas en vías de modernización. De ahí que el fotógrafo también recoja en sus imágenes estampas de esa ciudad tradicional; parques, plazas y conventos, que conviven con estas otras circunstancias de alguna manera “modernas”. En este sentido el lente de Illescas recoge un verdadero catálogo de la presencia indígena en la urbe, pues estos grupos étnicos comienzan a labrarse un espacio en la misma, eso sí, desde la marginación y la segmentación que les relegaban a ciertos y determinados espacios, donde no se mezclaban con la clase media y alta. Sin embargo, esto también formaba parte de la ciudad moderna, constituyendo una especie de modernidad periférica que la mayoría de las veces era desterrada de las representaciones que sobre la urbe se hacían en estos tiempos, y cuyo objetivo era transparentar una sociedad adelantada y progresista.

Para estos tempranos años veinte Illescas irrumpió con una serie de fotos en donde realizó un interesante retrato de la sociedad indígena alojada en los intersticios de la ciudad, en contraste con sus imágenes de esa otra ciudad bucólica, o de la urbe del

tranvía y los autos lujosos, en donde los distinguidos ciudadanos se divertían a la usanza de las elites modernas.

Las fotografías de Guillermo Illescas, independientemente de sus lecturas, análisis y analogías, constituyen un valioso registro de la sociedad quiteña de las tres primeras décadas del siglo XX, su valor reside en constituir un documento visuo – social que registra, desde la particular mirada de un hombre de su tiempo, los fenómenos de modernidad y modernización que se gestaron en la primera mitad del pasado siglo. Además tomando en cuenta que la fotografía es una expresión de cómo queremos representarnos y ser percibidos por los demás, las imágenes hechas por Illescas también son expresiones de los anhelos e imaginarios de los ciudadanos de su época y como tal fueron leídas en este trabajo.

Estas fotos también constituyen un reservorio de memoria histórica y social, que además conforma una parte del gran mosaico que constituye la historia de la práctica fotográfica en el Ecuador. Por ello nuestro trabajo constituye un gran aporte al campo de la visualidad fotográfica, en tanto no solamente saca a la luz un archivo olvidado dentro de la historia de la fotografía nacional, sino que genera un discurso visual y hermenéutico sobre el mismo, en el que se tratan categorías como el poder, los imaginarios y la representación, para que la foto no sea un ente pasivo, sino que adquiera una carga simbólica, a través de la cual se puedan entender las claves culturales, visuales e históricas de un momento determinado.

Anexo 1



Fig. 1. TITULO: AUTORRETRATO DE ILLESCAS. (1895).
Fondo Illescas. Archivo Fotográfico. Ministerio de Cultura y Patrimonio.



Fig. 2. Fotografía de una página del Diario El Comercio del 22 de marzo de 1925, donde puede verse una fotografía que muestra un aeroplano, la foto es muy parecida a las tomadas por Illescas, pero no referencia el nombre del fotógrafo como era costumbre.



Fig. 3. Fotografía de Illescas (1925) que muestra una imagen muy parecida a la del diario El Comercio. Fondo Illescas. Archivo Fotográfico. Ministerio de Cultura y Patrimonio.

Anexo 2. Dispositivos de modernización.



Fig. 1: TITULO: EL TRANVIA (1925). Fondo Illescas. Archivo Fotográfico. Ministerio de Cultura y Patrimonio.



Fig.2. TITULO: AVION (1925). Fondo Illescas. Archivo Fotográfico. Ministerio de Cultura y Patrimonio.



Fig.3 TITULO: AVIONES (1925). Fondo Illescas. Archivo Fotográfico. Ministerio de Cultura y Patrimonio.



Fig.4 TITULO: AVION (1925). Fondo Illescas. Archivo Fotográfico. Ministerio de Cultura y Patrimonio.



Fig.5. TITULO: AUTOMOVIL (1925). Fondo Illescas. Archivo Fotográfico. Ministerio de Cultura y Patrimonio.



Fig.6. TITULO: AUTOMOVIL (1925). Fondo Illescas. Archivo Fotográfico. Ministerio de Cultura y Patrimonio.



Fig.7. TITULO: AUTOMOVIL (1925). Fondo Illescas. Archivo Fotográfico. Ministerio de Cultura y Patrimonio.

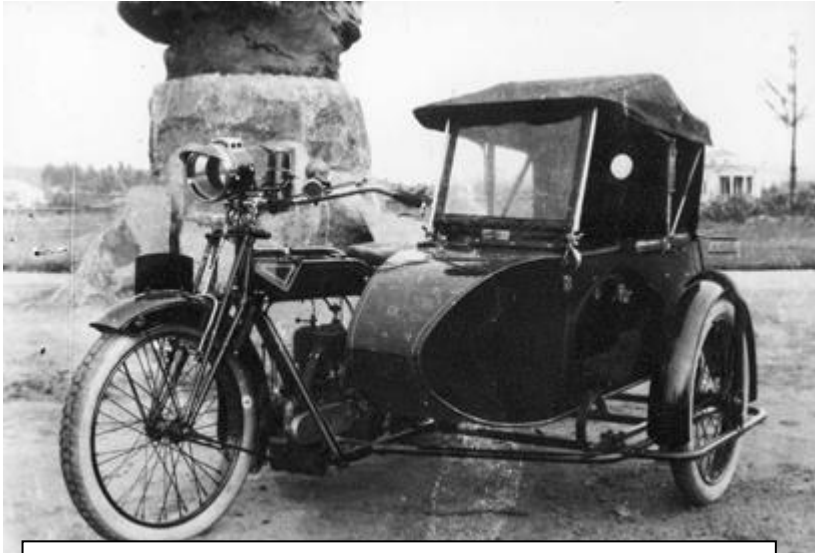


Fig.8. TITULO: MOTOCICLETA (1925). Fondo Illescas. Archivo Fotográfico. Ministerio de Cultura y Patrimonio.



Fig.9. TITULO: MOTOCICLETAS (1925). Fondo Illescas. Archivo Fotográfico. Ministerio de Cultura y Patrimonio.



Fig.10. TITULO: MOTOCICLISTAS (1925). Fondo Illescas. Archivo Fotográfico. Ministerio de Cultura y Patrimonio.

Anexo 3. Visión Romántica de la ciudad.



Fig.1. TITULO: LA PLAZA DEL TEATRO (1925). Fondo Illescas. Archivo Fotográfico. Ministerio de Cultura y Patrimonio.



Fig.2. TITULO: LA ALAMEDA (1925). Fondo Illescas. Archivo Fotográfico. Ministerio de Cultura y Patrimonio.



Fig.3. TITULO: EL PALACIO DE GOBIERNO (1925). Fondo Illescas. Archivo Fotográfico. Ministerio de Cultura y Patrimonio.



Fig. 4: TITULO: LA FUENTE DE LA INSIDIA. (1925). Fondo Illescas. Archivo Fotográfico. Ministerio de Cultura y Patrimonio.



Fig. 5: TITULO: LA PLAZA DE SANTO DOMINGO. (1925). Fondo Illescas. Archivo Fotográfico. Ministerio de Cultura y Patrimonio.



Fig. 6. TITULO: PLAZA DE LA INDEPENDENCIA. (1925). Fondo Illescas. Archivo Fotográfico. Ministerio de Cultura y Patrimonio.



Fig.7. TITULO: MONUMENTO A LOS HEROES DE LA INDEPENDENCIA. (1925). Fondo Illescas. Archivo Fotográfico. Ministerio de Cultura y Patrimonio.



Fig. 8: TITULO: MONUMENTO AL MARISCAL ANTONIO JOSE DE SUCRE. (1925). Fondo Illescas. Archivo Fotográfico. Ministerio de Cultura y Patrimonio.

Anexo 4: Rituales de sociabilidad.

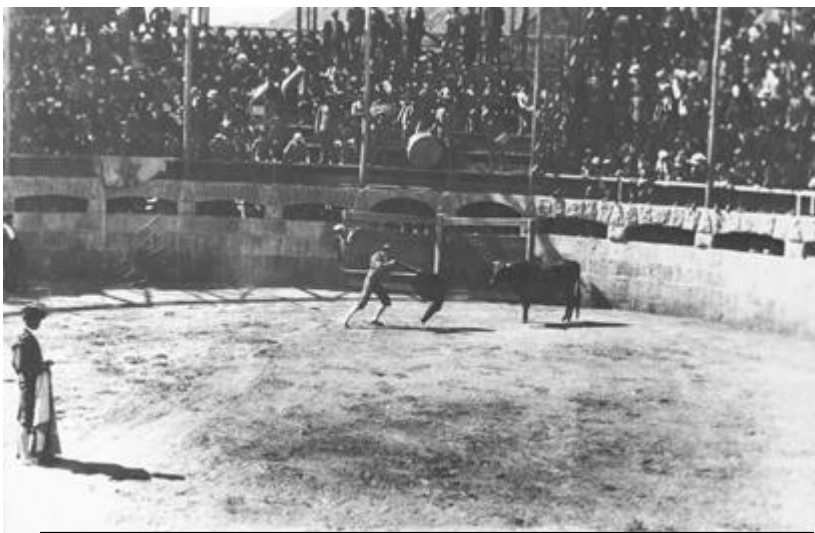


Fig. 1: TITULO: CORRIDA DE TOROS. (1925). Fondo Illescas. Archivo Fotográfico. Ministerio de Cultura y Patrimonio.



Fig. 2. TITULO: CARRERA DE BICICLETAS. (1925). Fondo Illescas. Archivo Fotográfico. Ministerio de Cultura y Patrimonio.



Fig. 3. TITULO: PARTIDO DE FUTBOL. (1925). Fondo Illescas. Archivo Fotográfico. Ministerio de Cultura y Patrimonio.



Fig.4. TITULO: ESTACION DEL FERROCARRIL. (1925). Fondo Illescas. Archivo Fotográfico. Ministerio de Cultura y Patrimonio.



Fig.5 TITULO: ACTO EN LA PLAZA GRANDE. (1925). Fondo Illescas. Archivo Fotográfico. Ministerio de Cultura y Patrimonio.



Fig.6. TITULO: BENDICION DE AVION. (1925). Fondo Illescas. Archivo Fotográfico. Ministerio de Cultura y Patrimonio.



Fig.7. TITULO: PROCESION. (1925). Fondo Illescas. Archivo Fotográfico. Ministerio de Cultura y Patrimonio.



Fig.8. TITULO: CARROZA FUNEBRE. (1925). Fondo Illescas. Archivo Fotográfico. Ministerio de Cultura y Patrimonio.



Fig.9. TITULO: CARRO ALEGORICO. (1925). Fondo Illescas. Archivo Fotográfico. Ministerio de Cultura y Patrimonio.



Fig.10. TITULO: EQUITACION. (1925). Fondo Illescas. Archivo Fotográfico. Ministerio de Cultura y Patrimonio.



Fig. 11. TITULO: PARTIDO DE POLO. (1925). Fondo Illescas. Archivo Fotográfico. Ministerio de Cultura y Patrimonio.



Fig.12: TITULO: CARRERA DE MOTOCICLETAS. (1925). Fondo Illescas. Archivo Fotográfico. Ministerio de Cultura y Patrimonio.



Fig. 13. TITULO: PARTIDO DE TENIS. (1925). Fondo Illescas. Archivo Fotográfico. Ministerio de Cultura y Patrimonio.

Anexo 5: Fotografías de indígenas.



Fig.1. TITULO: INDIGENA. (1925). Fondo Illescas. Archivo Fotográfico. Ministerio de Cultura y Patrimonio.



Fig.2. TITULO: FAMILIA. (1925). Fondo Illescas. Archivo Fotográfico. Ministerio de Cultura y Patrimonio.



Fig.3. TITULO: INDIGENA. (1925). Fondo Illescas. Archivo Fotográfico. Ministerio de Cultura y Patrimonio.



Fig.4. TITULO: INDIGENAS. (1925). Fondo Illescas. Archivo Fotográfico. Ministerio de Cultura y Patrimonio.



Fig. 5. TITULO: BARRENDEROS. (1925). Fondo Illescas. Archivo Fotográfico. Ministerio de Cultura y Patrimonio.



Fig.6. TITULO: FERIA INDIGENA. (1925). Fondo Illescas. Archivo Fotográfico. Ministerio de Cultura y Patrimonio.



Fig. 7. TITULO: VENTA DE COMIDA. (1925). Fondo Illescas. Archivo Fotográfico. Ministerio de Cultura y Patrimonio.



Fig.8. TITULO: INDIGENAS SENTADOS EN UNA VEREDA. (1925). Fondo Illescas. Archivo Fotográfico. Ministerio de Cultura y Patrimonio.



Fig. 9. TITULO: INDIGENAS VENDIENDO SOMBREROS. (1925). Fondo Illescas. Archivo Fotográfico. Ministerio de Cultura y Patrimonio.



Fig. 10. TITULO: INDIGENAS. (1925). Fondo Illescas. Archivo Fotográfico. Ministerio de Cultura y Patrimonio.



Fig.11. TITULO: MUJERES INDIGENAS. (1925). Fondo Illescas. Archivo Fotográfico. Ministerio de Cultura y Patrimonio.

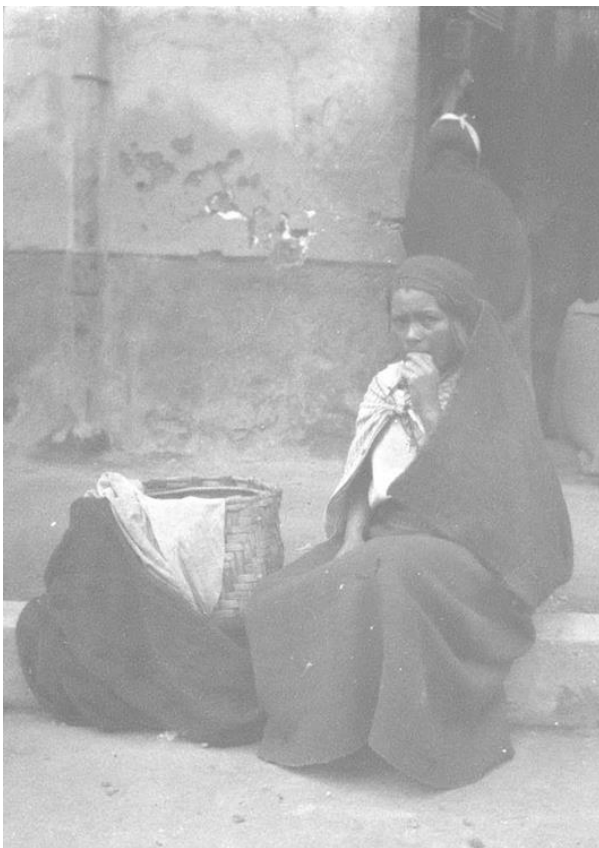


Fig.12. TITULO: MUJER INDIGENA. (1925). Fondo Illescas. Archivo Fotográfico. Ministerio de Cultura y Patrimonio.



Fig. 13. TITULO: VENDEDORES DE ESTERAS. (1925). Fondo Illescas. Archivo Fotográfico. Ministerio de Cultura y Patrimonio.



Fig.14. TITULO: INDIGENAS VENDIENDO PAJAROS. (1925). Fondo Illescas. Archivo Fotográfico. Ministerio de Cultura y Patrimonio.

Referencias citadas en el texto

- Abela, Jaime Andréu s/f. “Las técnicas de Análisis de Contenido: Una revisión actualizada”. <http://public.centrodeestudiosandaluces.es/pdfs/S200103.pdf>. (17/7/14).
- Barthes; Roland. 1990. *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Barcelona-Buenos Aires-México: Paidós.
- Bedoya, María E. 2011. “Las imágenes (nos) cuentan: Usos sociales de la fotografía en Quito”. En *El oficio de la fotografía en Quito –DEL SIGLO XIX AL XX*, 58-81. Quito: Fundación Museos de la Ciudad.
- Bedoya, María Elena y Beatriz Salazar. 2008. “Cautivos de la mirada: fotógrafos extranjeros entre gente, nieve y selva ecuatoriana (1840-1960). *Revista Nacional de Cultura del Ecuador*” (Edición especial dedicada a la fotografía) No.12: 104-108. Quito.
- Belting, Hans. 2007. *Antropología de la imagen*. Argentina: Katz Editores.
- Berger, John. 2004. *Modos de ver*. La Habana: Adagio.
- Billeter, Erika. 1993. *Canto a la realidad: fotografía latinoamericana*. Madrid: Lunwerg.
- Bourdieu, Pierre. 2003. *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Burke, Peter. 1993. *La revolución historiográfica francesa. La Escuela de los anales 1929- 1984*). Barcelona: Gedisa.
- Burke, Peter. 2005. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: A & M Gráfico.
- Burke, Peter. 2005. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. España: Cultura libre.
- Capello, Ernesto. 2011. *City at the center of the world: space, history, and modernity in Quito*. Pittsburgh, USA: University of Pittsburgh Press.
- Chiriboga V. Lucía y Lourdes Rodríguez. 2009. “Camillus Farrand: la invención de Melquíades”. En *Un legado del siglo XIX: fotografía patrimonial ecuatoriana*, editado por Galo Khalifé, 17-22. Quito: FONSAL.
- Chiriboga, Lucía e Silavana Caparrini .2005. *El retrato iluminado: fotografía y república en el siglo XIX*. Quito: Municipio del Distrito Metropolitano de Quito; Fondo del Salvamento del Patrimonio Cultural; Museo de la Ciudad y Taller Visual.

Cifuentes, María Ángela. 1999. *El placer de la representación: la imagen femenina ante la moda y el retrato. Quito, 1880-1920*. Quito: Abya - Yala.

Clark, Kim. 2008. "El ferrocarril y las políticas de redención en el Ecuador". En *El camino de hierro. Cien años de la llegada del ferrocarril a Quito*, 82-109. Quito: FONSAAL.

Dorotinsky, Deborah. s/f. "La fotografía como fuente histórica y su valor para la historiografía". Revista Fuentes Humanísticas, Instituto de Investigaciones UNAM. No.31: 117-140.

Dubois, Philippe .2008. *El acto fotográfico y otros ensayos*. Buenos Aires: La Marca.

Echeverría, Bolívar. 2001. *Las ilusiones de la modernidad*. Quito: Tramasocial.

Echeverría, Bolívar. S/f. *Un concepto de modernidad*.

<http://www.bolivare.unam.mx/ensayos/Un%20concepto%20de%20modernidad.pdf>

Echeverría, Soraya y Kruspkaia Quevedo. 2002. *CONSERVACION DE MATERIAL FOTOGRAFICO EN EL ECUADOR: "Archivo Histórico del Banco Central*. Tesis de Licenciatura, Universidad Tecnológica Equinoccial, Facultad de Restauración y Museología.

Elers, Federico. 1979. "Proyecto piloto de investigación para el rescate de la documentación audiovisual histórica del Ecuador". Documento de trabajo. Banco Central del Ecuador.

Escorza Rodríguez, Daniel. 2008. *Fotografía e historia. Un modelo para armar*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Figueroa, José Antonio. 2008. "Sistemas públicos deficitarios en modernidades periféricas. Reflexiones sobre la historia del tren y el tranvía" ". En *El camino de hierro. Cien años de la llegada del ferrocarril a Quito*. Quito: FONSAAL.

Fontcuberta, Joan. 2011. *El BESO de JUDAS: fotografía y verdad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Freud, Gisèle. 2001. *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili.

García Canclini, Néstor. 1990. *Culturas Híbridas: estrategias para entrar en la modernidad*. México: Grijalbo.

Germani, Gino. 1971. *Sociología de la modernización: estudios teóricos, metodológicos y aplicados a América Latina*. Buenos Aires: Ediciones Paidós.

Hidalgo, Ángel Emilio.2009. "Guayaquil en el principio de la imagen fotográfica: Rafael Castro y Ordóñez y la Comisión Científica del Pacífico". En *Un legado del siglo XIX: fotografía patrimonial ecuatoriana*, editado por Galo Khalifé, 63-64. Quito: FONSAAL.

- Ibarra, Hernán. 1998. *La otra cultura: imaginarios, mestizaje y modernización*. Quito: Abya - Yala.
- Ichikawa Morín, Emilio. 1998. *La escritura y el límite*. La Habana: Letras Cubanas.
- Jelin, Elizabeth. 2002. *LOS TRABAJOS DE LA MEMORIA*. Madrid: Siglo XXI de España Editores S.A.
- Joly, Martine. 2003. *La interpretación de la imagen. Entre memoria, estereotipo y seducción*. Barcelona: Paidós.
- Kingman Garcés, Eduardo y Blanca Muratorio. 2014. *Los trajines callejeros: memoria y vida cotidiana. Quito, siglos XIX-XX* Quito: Instituto Metropolitano de Patrimonio y Fundación Museos de la Ciudad.
- Kingman Garcés, Eduardo. 2006. *La ciudad y los otros. Quito 1860-1940: higienismo, ornato y policía. Quito: FLACSO Sede Ecuador y Universitat Rovira i Virgili*.
- Koetzle, Hans- Michael. 2006. "La nueva visión de los años veinte y treinta del siglo XX". En *Momentos Estelares. La fotografía en el Siglo XX*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Kossoy, Boris. 2001. *Fotografía e Historia*. Buenos Aires: La Marca.
- Landázuri Camacho, Carlos y Adriana Grijalva de Dávila, ed. 2004. *QUITO, PIEDRA y ORO: testimonio de la ciudad Patrimonio de la Humanidad a mediados del siglo XX*. Quito: Banco Central del Ecuador.
- Laso, François. 2008. "Fotografías de Quito de José Domingo Laso: lo posible y lo real". *Revista Nacional de Cultura del Ecuador (Edición especial dedicada a la fotografía) No.12: 60-65*. Quito.
- Levi, Giovanni. 2004. "Un problema de escala". *Revista Contrahistorias, la otra mirada de Clío. No. 2: 63-70*. México.
- Levi, Giovanni. 1996. "Sobre microhistoria". En *Formas de hacer historia*, 119-143. Madrid: Alianza.
- Marzal, Javier. 2011. *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*. Madrid: Cátedra.
- Muratorio, Blanca. 1994. *Imágenes e Imagineros: representaciones de los indígenas ecuatorianos, siglos XIX y XX. Quito: FLACSO Sede Ecuador*.
- Novillo Rameix, Victoria. 2011. "El aprendizaje de la Fotografía". En *El oficio de la fotografía en Quito: del siglo XIX al XX*. Quito: Fundación Museos de la Ciudad.
- Novillo Rameix, Victoria. 2011. "Sociedades de Gremios y Fotógrafos". En *El oficio de la fotografía en Quito: del siglo XIX al XX*. Quito: Fundación Museos de la Ciudad.

- Oleas, María del Carmen. 2013. "Fotografía: ¿arte o documento?". En *Trascámara: la imagen pensada por fotógrafos*, 25-33. Quito: Sur Ediciones.
- Ortega Caicedo, Alicia. 2008. "La fotografía en el Ecuador: ciudades, retratos, memorias". Revista Nacional de Cultura del Ecuador (Edición especial dedicada a la fotografía) No.12: 8-10. Quito.
- Palacios, Marco. 1994. "Modernidad, Modernizaciones y Ciencias Sociales". Revista Análisis Político, No. 23, Sep.- Dic.
- Poole, Deborah. 2000. Visión, raza, modernidad: una economía visual del mundo andino de imágenes. Lima: SUR Casa de Estudios del Socialismo.
- Ramírez, María del C. 2013. "Memoria social: Lugares y representaciones visuales del Centro Histórico de Quito. Caso Plaza Grande". Tesis de maestría. Universidad Andina Simón Bolívar, Quito.
- Richard, Nelly. 2009. "Latinoamérica y la post- modernidad". Revista Cuadernos Casa No.44: 175 -183.
- Rubio, Olivia María. 2006. Introducción a *Momentos Estelares. La fotografía en el Siglo XX*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Salazar Ponce, Betty, Victoria Novillo Rameix y María Elena Bedoya H.2011. *El oficio de la fotografía en Quito: del siglo XIX al XX*. Quito: Fundación Museos de la Ciudad.
- Salazar, Betty. 2011. "Historia de un rayo de luz: Breves apuntes sobre la actividad de los fotógrafos en Quito (siglos XIX y XX)". En *El oficio de la fotografía en Quito – DEL SIGLO XIX AL XX*, 6-34. Quito: Fundación Museos de la Ciudad.
- Schlenker, Alex, ed. 2013. *Trascámara. La imagen pensada por fotógrafos [Prácticas teóricas desde el lugar de la creación]*. Quito: Plataforma_SUR Ediciones.
- Schlenker, Alex. 2010. "Cartografía visual del poder. El retrato de la Ibarra semiperiférica y sus relaciones sociales de poder/producción". En *Desenganches. Visualidades y sonoridades otras*. Quito: LA TRONKAL.
- Soliz Carrión, Doris. 2009. "Un legado del siglo XIX: fotografía patrimonial ecuatoriana". En *Un legado del siglo XIX: fotografía patrimonial ecuatoriana*, editado por Galo Khalifé, 9-10. Quito: FONSA.
- Sontag, Susan. 2005. *Sobre la fotografía*. Bogotá: Alfaguara S.A.
- Soulages, François. 2010. *Estética de la fotografía. Buenos Aires: La Marca*.
- Thompson, E.P. 1981. "La lógica de la historia". En *Miseria de la Teoría*, 65-85. Barcelona: Ed. Crítica.

Troya, María Fernanda .2012. “Un segundo encuentro: la fotografía etnográfica dentro y fuera del archivo”. Revista Íconos, FLACSO - Sede Ecuador. No.42: 17-31.

Troya, María Fernanda. 2008. “Fotografía y alteridad: una mirada fotográfica sobre el otro”. Revista Nacional de Cultura del Ecuador” (Edición especial dedicada a la fotografía) No.12: 100-104. Quito.

Vasconez, Mario, ed. 1997. *Breve historia de los servicios en la ciudad de quito*. Quito: Centro de investigaciones CIUDAD.

Zapater, Irving Iván, ed. 2008. *Los Cincuenta. Luis Pacheco*. Quito: Consejo Nacional de Cultura.

Zapater, Irving Iván. 2008. “Los primeros libros de fotografía en el Ecuador”. Revista Nacional de Cultura del Ecuador” (Edición especial dedicada a la fotografía) No.12: 80-85. Quito.